Natalie Lettenewitsch,
Linda Waack (Hg.)

Ein- und Ausströmungen

Zur Medialität der Atmung

[transcript] Edition Medienwissenschaft

Natalie Lettenewitsch, Linda Waack (Hg.)
Ein- und Ausströmungen

Edition Medienwissenschaft | Band 93

Natalie Lettenewitsch ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Seminar für Filmwissenschaft der Freien Universität Berlin im DFG-Forschungsprojekt »Figurationen der Differenz in filmischen Bewegungsbildern«. Sie lehrte zuvor u.a. an den Universitäten Paderborn, Hamburg und Wien und arbeitete für verschiedene Filminstitutionen.
Linda Waack ist Oberassistentin am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich. 2016-2022 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Freien Universität Berlin, zuvor an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. 2010–2013 war sie als Junior Fellow am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) in Weimar. Zuletzt erschien von ihr: *Der kleine Film. Mikrohistorie und Mediengeschichte* (2020)

Natalie Lettenewitsch, Linda Waack (Hg.)

Ein- und Ausströmungen

Zur Medialität der Atmung

[transcript]

Die Publikation wurde ermöglicht durch eine Ko-Finanzierung für Open-Access-Monografien und -Sammelbände der Freien Universität Berlin.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.



Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN 978-3-8376-6018-0
PDF-ISBN 978-3-8394-6018-4
https://doi.org/10.14361/9783839460184
Buchreihen-ISSN: 2569-2240
Buchreihen-eISSN: 2702-8984

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: *https://www.transcript-verlag.de*
Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter *www.transcript-verlag.de/vorschau-download*

Inhalt

Einleitung
Natalie Lettenewitsch, Linda Waack 7

Spirometer, Walfang, Sklaverei: Atemnotfälle um 1850
John Durham Peters 15

Gemeinsamkeit und Differenz des Atems
Magdalena Górska 27

o.T.
Constantin Nestor 45

Mit dem Flügelschlag des Schmetterlings
Zur Medienökologie der Luft in LaToya Ruby Fraziers *The Notion of Family*
Katrin Köppert 49

Transtemporales Versammeln
Schwarze postfilmische Ästhetiken eines »kämpferischen Atmens«
Maja Figge 67

›Solidarität‹ und Sorge
Atemschutzmasken in der Corona-Krise
Thomas Waitz 87

A Pause
Manon de Boer 103

Luftkanal und Windmaschine
Das Kino in respiratorischer Perspektive
Linda Waack 107

Unter Wasser Atmen – »Fisch werden«
Filmische Fantasien und Technologien des Tauchens
Natalie Lettenewitsch 123

Heavy Breathing
Sportfilmische Atmung im pharmapornografischen Regime
Tullio Richter-Hansen 147

Bubblegums
Liddy Scheffknecht 165

Blasen, Pusten, Hauchen, Rauchen
Bildmediale Konfigurationen
Dennis Göttel 169

Atem, Kunst und Psyche
Grenzüberschreitungen in der Ästhetik des Atmens
Silke Hilgers 183

Autor*innen 199

Einleitung

Natalie Lettenewitsch, Linda Waack

Aufatmen – dieses Bedürfnis meldet sich nach langen Arbeitsphasen oder -tagen, nach dem Aufenthalt in engen Räumen, nach Konfliktgesprächen oder Krisensitzungen. Es signalisiert das Ende einer Anstrengung, die Öffnung eines inneren Raums, die Pause. Wie unentbehrlich für Lebewesen der Zugang zu Luft ist, zeigt sich in vielen Momenten: Zum Beispiel am Ende einer Schwimmbadbahn, wo sich das regelmäßige Heben und Senken der Köpfe beobachten lässt, oder in Gegenwart einer schlafenden Katze, die in der Sonne liegt und deren Körpervolumen sich um ein paar Millimeter ausdehnt und wieder zusammenzieht. Selbst vom Boden heißt es, dass er atmet, selbst vom Asphalt.

Dass nicht nur menschliche Körper atmen, sondern zum Beispiel auch Zellen oder Blätter, macht Atmung zu einem komplexen und transgressiven Phänomen. Der Titel des Bandes stellt die Vorsilbe Ein- und damit das Einströmen der Luft an den Anfang. Dabei ist fraglich, ob Atmung tatsächlich mit dem Ein beginnt. Je nach Kontext wird Atmung durch mehr als zwei Phasen charakterisiert, zu denen auch die Pausen zwischen dem Aus- und Einatmen gehören. Atmung wäre damit ein zirkuläres Phänomen, bei dem es um mehr als die Opposition von Ein und Aus geht. John Durham Peters eröffnet seinen Text *The Media of Breathing* mit einer Verknüpfung zwischen den »mittleren« (oder auch vermittelnden) Aspekten von Atmung und dem »Medialen«:

> »Breathing is the alpha and omega of our time on earth. We breathe first at birth, and death is quite literally breath-taking. […] But breathing's existential meaning is not found only at the beginning and end

> of life's alphabet, at the alpha and the omega, but also throughout the middle, in the L, M, N, or what we could call the elements (L-M-N) of existence. Things that are found in the middle, in what the ancient Greeks called the metaxu or ›in between‹, in what the Romans called the medius locus (middle place) and later became the word ›milieu‹, can be considered as media in the broadest sense.«[1]

Atmung als Mittler übersetzt und transportiert, sie moderiert zwischen unterschiedlichen Sphären, Innen und Aussen, Körpern und Technik, sie hat verschiedene Qualitäten, eine spezifische Temporalität, diverse Rhythmen, sie ist nur unter bestimmten Bedingungen möglich und nicht zuletzt ist sie durch Materialität bestimmt, etwa die chemische Zusammensetzung der Luft. Luft ist »the matter of the immaterial«,[2] und sie ist, wie Eva Horn mit Bezug auf Bruno Latour schreibt, nicht nur »matter of fact« sondern auch »matter of concern«.[3] Während es in der Medienwissenschaft vor allem Ansätze gibt, über Atmosphäre und Luft als Umgebungsmedien nachzudenken, soll hier der Vorgang der Atmung selbst im Zentrum stehen.

Peters bringt, um systematisch die »Medien der Atmung« vorzustellen, Atmosphäre und Atmende zusammen und trennt zugleich zwischen ihnen. Neben »breathers« und »atmospheres« unterscheidet er zwischen »techniques« und »technologies«.[4] Dieser Einsatz hat sich als prägend erwiesen. Für eine medienwissenschaftliche Beschäftigung mit Atmung gibt es aber auch frühere Überlegungen. In Friedrich Kittlers »Baggersee«-Notizen findet sich, schon aus alphabetischen Gründen fast an vorderster Stelle, ein Eintrag zur Atmung, in dem er anderen damals kulturwissenschaftlich einflussreichen Theorien wie der Psychoanalyse eine Neujustierung abverlangt: »Eine Theorie des

---

1 Peters, John Durham: »The Media of Breathing«, in: Lenart Škof/Petri Berndtson (Hg.), Atmospheres of Breathing: Respiratory Questions of Philosophy, Albany: SUNY Press 2018, S. 179–195, hier S. 195.

2 Connor, Steven: The Matter of Air, London: Reaction Books 2019, S. 30.

3 Horn, Eva: »Air as Medium«, in: Grey Room 73, 2018, S. 6–25. http://www.greyroom.org/issues/73/96/air-as-medium/

4 J.D. Peters: »The Media of Breathing«, S. 190.

Atems ist deshalb so notwendig, weil die Psychoanalyse ohne zureichende Reflexion versucht hat, Tätigkeiten wie Singen, Musizieren, Sprechen, Rauchen den von ihr entdeckten prägenitalen Aktivitäten – der oralen oder der analen – zuzuweisen, als gäbe es vor ihnen noch gar keine Aktivität.«[5] Der Atem wird hier allen anderen Tätigkeiten vorgelagert, als primärer Vorgang vor den primären Vorgängen.

Es existieren zahlreiche weitere Zugänge über Fächergrenzen hinweg: physiologische, phänomenologische, somatische, botanische und solche, die gelegentlich die Schwelle zur Spiritualität berühren – darunter die Schriften von Luce Irigaray,[6] auf die sich Ansätze einer »respiratory philosophy«,[7] wie sie Lenart Škof und Petri Berndtson vorgeschlagen haben, maßgeblich berufen. Wir möchten mit diesem Band speziell den Impuls aufgreifen, das Nachdenken über Atmung an die Frage ihrer Medialität und Materialität zu koppeln.

---

5 Kittler, Friedrich: Baggersee. Frühe Schriften aus dem Nachlass, Paderborn: Fink 2015, S. 17–19, hier S. 18. An dieser Stelle zeigt sich einmal mehr die maskuline Schlagseite von Kittlers Medienwissenschaft, wenn er den ersten Atemzug als konstitutiv für »extrauterines Leben« hervorhebt und auf die Genesis verweist, auf die »Einhauchung des Odems […], die bezeichnenderweise dem Großen Vater und nicht der Mutter zugewiesen wird«. Ebd., S. 17. Weitergehende Kritik an einer Medienwissenschaft im Gefolge Kittlers wird im Heft »X – Kein Lagebericht« der Zeitschrift für Medienwissenschaft formuliert, das auf dessen Diktum »Medien bestimmen unsere Lage« Bezug nimmt: »In seiner Tradition ist eine hegemoniale Medienwissenschaft entstanden, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, die Bedingungen der Wissensproduktion zu untersuchen statt die Inhalte dieses Wissens selbst, die sie selbstverständlich als konstruiert und wandelbar anerkennt. Gleichzeitig aber hat sich der Großteil dieser medienwissenschaftlichen Theoretisierung lediglich den westlich-dominanten Medienerzählungen zugewandt und diese effektiv universal gesetzt.« Morais dos Santos Bruss, Sara: »A New Science? Zum antirassistischen Potenzial materialistischer Medienwissenschaften«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft, Jg. 2, Heft 26 (1/2022): X | Kein Lagebericht, S. 101–109, hier S. 101.

6 Vgl. Irigaray, Luce: The Forgetting of Air in Martin Heidegger, London: Athlone Press 1999; Die Zeit des Atems, Rüsselsheim: Christel Göttert Verlag 1999.

7 Škof, Lenart/Berndtson, Petri: »Introduction«, in: Dies. (Hg.): Atmospheres of Breathing: Respiratory Questions of Philosophy, Albany: SUNY Press 2018, S. iv.

Dass Atmung bewusst wahrgenommen wird, geschieht (abgesehen von Mediationsübungen) vor allem dann, wenn sie unterbrochen oder beeinträchtigt wird, wenn ihre vermeintliche »Natürlichkeit« – im Sinne von Selbstverständlichkeit – infrage steht. Abläufe und Störungen von Atemvorgängen werden vorwiegend im naturwissenschaftlichen Feld von Biologie, Physiologie und Medizin untersucht. Doch als unsichtbarer und unmerklicher (zugleich störungsanfälliger) Hintergrundprozess wird Atmung zum ergiebigen Gegenstand einer Medienwissenschaft, die die Bedingtheit solcher Prozesse in den Vordergrund holt.

Die Frage nach der Medialität ist für uns nicht zu trennen von der Frage nach der Politik der Atmung – nach den politischen Bedingungen, unter denen Atmung erschwert oder sogar verunmöglicht wird. Dieser Zusammenhang von Medialität und Politik ist nicht als zusätzliche Wendung im Sinne einer »Politisierung« des Medialen zu verstehen, sondern war ein Ausgangspunkt unserer Überlegungen: »Perhaps all politics starts with breathing«, wie Peters im Eröffnungstext unseres Bandes schreibt.

Die zwei Jahre, in denen der Band entstanden ist, erscheinen in dieser Hinsicht als Einschnitt oder jedenfalls als besondere Zuspitzung. Die Corona-Pandemie erschwerte und nahm weltweit den Atem, aufgrund ungleicher Lebensverhältnisse betraf das Virus aber eben nicht alle gleichermaßen. Bei Protesten gegen staatliche Maßnahmen war es ironischerweise oft die Atemschutzmaske, die als eigentliches Hindernis des »freien Atmens« in den Blick genommen wurde. Parallel erreichten die »Black Lives Matter«-Proteste 2020 einen Höhepunkt, nachdem in den USA George Floyd trotz seines Ausrufs »I can't breathe« durch Polizeigewalt erstickt wurde. Vanessa Eileen Thompson hat dieses Zusammentreffen in ihrem Text »When I can't breathe becomes pandemic«[8] zur Sprache gebracht, der noch kurz vor dem Tod von Floyd entstand. Denn der Ausruf geht bereits auf das Jahr 2014 zurück, auf Eric Garner, dessen Tötung in einer langen Reihe systemischer rassistischer Gewaltakte

8 Thompson, Vanessa E.: »When ›I Can't Breathe‹ Becomes Pandemic. Why Black Feminism Matters Now!«, in: Migrazine 2020 /1, https://migrazine.at/artikel/when-i-cant-breathe-becomes-pandemic-why-black-feminism-matters-now

steht. Die Beschäftigung mit dem erschwerten Atmen durch koloniale und rassistische Repression findet sich indessen schon bei Frantz Fanon.[9] Oder, wie zuletzt Achille Mbembe formuliert hat: »All these wars on life begin by taking away breath.«[10]

Die »Verunmöglichung von Atmen« und die ihr zugrundeliegenden Ungleichheitsdynamiken verschärfen sich im Kontext der Klimakatastrophe, die in den Environmental Media Studies immer mehr in den Fokus rückt.[11] Eva von Redecker fordert angesichts dieser Zuspitzungen eine »Revolution für das Leben«, die dem »Weiteratmen« gilt, denn:

> »Infektiöse Krankheiten haben als Vehikel des Rassismus eine lange Geschichte. [...] Lungenentzündungen und Polizeiwaffen rauben den Atem in rapider Geschwindigkeit. Aber zugleich verschärft sich Jahr um Jahr ein Zustand unserer Biosphäre, in dem die Luft stetig auf ungleiche Weise knapp wird – selbst wenn alle Lungen frei atmen könnten. [...] Der Verlust von Atemluft, diesem basalsten Element einer bewohnbaren Welt, ereignet sich auch in diesem Fall in globaler Ungleichzeitigkeit. [...] Dass als Klimawandelfolge an bestimmten Orten keine Bäume mehr wachsen und zu bestimmten Zeiten kein Regen mehr fällt oder dass bestimmte Giftstoffe nicht abgebaut werden können, verschränkt sich damit, dass bestimmte Körper sich weder frei

---

9 Vgl. Fanon, Frantz: Black Skin, White Masks, London: Pluto Press 1986.

10 Mbembe, Achille: The Universal Right to Breathe, in: Critical Inquiry, 13.4.2020, https://critinq.wordpress.com/2020/04/13/the-universal-right-to-breathe/

11 Auch das Nachdenken über Klimaveränderungen hat frühe Vorläufer. In Jean-Henri Fabres populärwissenschaftlicher Abhandlung *Die Luft* von 1889 wird die Atmung als Verbrennungsvorgang beschrieben und davon ausgehend auch die potenziellen Auswirkungen fossiler Energien: »Wie viele Kohlenberge hat die Menschheit [...], seitdem die Welt besteht, in die Atmosphäre geatmet? Hier verliert sich die Vorstellungskraft. [...] Wie riesig muss die Menge kohlensauren Gases sein, die von dem Rachen eines Fabrikofens ausgespien wird, in den man den Brennstoff karrenweise kippt!« Fabre, Jean-Henri: Die Luft. (L'air, necessaire à la vie), Berlin: Friedenauer Presse 2020 [orig.1857], S. 18f.

> bewegen noch sicher absondern können, dass ihr Verlust nicht allen als Katastrophe erscheint.«[12]

In den Überlegungen zur Darstellbarkeit von Atem und Atemnot verbinden sich aktuell immer wieder politische und ästhetische Perspektiven, die auch das Medium Film betreffen. So stellte etwa Pallavi Paul im Rahmen der Ausstellung *The Wind in your body is just visiting, your breath will soon be thunder* während der Berlinale 2022 die Frage: »How can this condition of breathlessness and suffocation, that now defines the act of breathing, beyond its biological aspect, be visualized and translated through the medium of film?«[13]

Zuletzt wurde mit dem Beginn des russischen Angriffs auf die Ukraine das Thema Luftkrieg aktualisiert. Sogar vom möglichen Einsatz von Aerosolbomben war die Rede, die auf menschliche Atmung zielen, indem sie der Luft in weitem Umkreis den Sauerstoff entziehen und Lungen zum Kollabieren bringen. Wie Marijn Nieuwenhuis in »The Politics of Breathing« schreibt: »The deployment of air as a weapon against the body's own breath is physiologically, psychologically, and even metaphysically a stroke of evil genius.«[14] Hier setzt sich eine fatale Konstellation fort – es war der beginnende Einsatz von Fliegerbomben und chemischen Waffen im Ersten Weltkrieg, der ein »Luftbeben«[15] auslöste und damit auch das Nachdenken sowohl über Luft- als auch Atemschutz.

Die Beiträge in diesem Band antworten unterschiedlich auf die Diskurslage. Eröffnet wird er von zwei programmatischen Texten, die wir in deutscher Übersetzung zugänglich machen möchten. Der erste Text stammt von John Durham Peters, der in Bezug auf die Forschung

---

12 von Redecker, Eva: »Atmen können«, in: Dies., Revolution für das Leben. Philosophie der neuen Protestformen, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2020, S. 190–193, hier S. 190f.

13 Paul, Pallavi: The Wind in your body is just visiting, your breath will soon be thunder. Begleitheft zur Ausstellung im Savvy Contemporary, Berlin 2022.

14 Nieuwenhuis, Marijn: »The Politics of Breathing. Knowledge on Air and Respiration«, in: Škof/Berndtson, Atmospheres of Breathing, S. 199–216, hier S. 207.

15 Vgl. Sloterdijk, Peter: Schäume, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004.

zum Thema schon über einen längeren Atem verfügt – hier stellt er neue Überlegungen an, die aus einer dezidiert historischen Perspektive heraus auch Licht auf aktuelle »Atemnotlagen« werfen. Der zweite Text von Magdalena Górska entwirft einen theoretischen und methodischen Rahmen zur intersektionalen Erforschung von *Breathing Matters*, so auch der Titel ihres 2016 erschienen Buches,[16] auf dem der Beitrag auszugsweise basiert.

Die folgenden Beiträge von Katrin Köppert und Maja Figge untersuchen im Kontext postkolonialer Theorien fotografische und (post-)filmische Arbeiten unter dem Aspekt der Atmung. Im Anschluss stellt Thomas Waitz Überlegungen zur Medialität von Atemschutzmasken während der Corona-Pandemie an. Der nächste Abschnitt widmet sich filmischen Medialisierungen von Atmung. Linda Waack skizziert drei Möglichkeiten, Atmung und Kino zusammenzudenken: die Belüftungsgeschichte des Kinos, eine Perspektive phänomenologischer Filmtheorie und eine Anekdote aus der filmischen Produktion von Atmung. Natalie Lettenewitsch stellt anhand des Unterwasserfilms Fantasien und Technologien des Tauchens vor, die das Atmen im Element Wasser ermöglichen. Tullio Richter Hansen widmet sich dem »Heavy Breathing« in filmischen Sportszenen und schlägt im Anschluss an Lykke und Górska eine »Korpo-Medialität« der Atmung vor. Im letzten Teil wenden sich Dennis Göttel und Silke Hilgers der Ästhetik der Atmung und bildmedialen Konfigurationen wie Zigarettenrauch, Seifenblasen und Membranen zu.

Moderiert werden die unterschiedlichen Teile von drei künstlerischen Arbeiten, die beim Lesen Atempausen ermöglichen sollen: Constantin Nestors Serie *o.T.*, Liddy Scheffknechts *Bubblegums* und Manon de Boers *A Pause*. Auf letztere hat uns dankenswerterweise Volker Pantenburg hingewiesen und einen der Begleittexte verfasst, die die drei Bildbeiträge im Hinblick auf Atmung perspektivieren.

16 Górska, Magdalena: Breathing Matters. Feminist Intersectional Politics of Vulnerability, Linköping: Linköping University 2016.

Dank

Im Zuge der Vorbereitungen für den Band sind wir auf den medizinischen Neologismus »E-Mail-Apnoe«[17] gestoßen – er beschreibt das kurze Aussetzen des Atems, das beim Öffnen des Mail-Postfachs auftreten kann. Angesichts der hier bereits beschriebenen drastischen Formen von Luftnot ist das eine milde (und idealerweise noch mit einer gewissen Wahlfreiheit verbundene) Form der Beklemmung. Doch sie kam uns bekannt vor und, wie uns schien, auch manchen angefragten Autor*innen. Mit einigen von ihnen waren wir in Kontakt, ohne dass sie einen Beitrag schreiben konnten, der Austausch mit ihnen ist dennoch in den Band eingegangen. Gerade im Kontext einen Buchs über Atmung (und auch mit Blick auf die herausfordernde Zeit, in der es entstanden ist) scheint es uns wichtig, dass das Absagen einen Wert hat. Vielleicht hat das »I prefer not to« den einen oder anderen freien Moment ermöglicht. Das wäre in unserem Sinne, im Sinne des Luftholens.

Wir danken also allen, die am Entstehungsprozess dieses Buchs beteiligt waren, besonders Nanna Heidenreich und Friederike Horstmann für wichtige Hinweise und Kommentare. Für die großzügige Finanzierung danken wir der Freien Universität Berlin, für die administrative Unterstützung dem Institut für Theaterwissenschaft, namentlich Dr. Michael Lorber. Großer Dank gilt den Autor*innen für ihre Texte sowie den Künstler*innen, die uns erlaubt haben, Abbildungen ihrer Arbeiten im Band abzudrucken und zu besprechen.

17 https://www.huffpost.com/entry/just-breathe-building-the_b_85651

Spirometer, Walfang, Sklaverei: Atemnotfälle um 1850[1]

John Durham Peters

Unsere Atmung setzt – einigermaßen drastisch – mit einem Schlag bei der Geburt ein und endet mit dem Tod, doch schenken wir ihr für gewöhnlich kaum Beachtung, solange sie nicht in Bedrängnis gerät. Im Gegensatz zu Meeressäugern wie Walen und Delfinen, die ihre Atmung nicht vollständig automatisieren können – selbst im Schlaf halten sie eine Gehirnhälfte aktiv, um wie Yogis bewusst darüber zu wachen –, schöpfen wir Menschen automatisch Luft. Anders als unsere Verwandten im Meer ertrinken wir nicht, wenn wir das Atmen ausblenden. Unser relativ komfortabler Lebensraum zwischen Lithosphäre und Atmosphäre ermöglicht diesen sorglosen Strom des Vergessens, obwohl viele Elemente unserer Welt dem Atem durchaus feindlich gegenüberstehen: Wasser, Feuer, Erde, extreme Höhen, Hitze oder Kälte. Nichts ist für Landlebewesen grundlegender als die Atmung, weshalb die routinemäßige Verdrängung des Atemvorgangs eine Funktion haben und mit hohem nervlichem Aufwand verbunden sein muss. (Es erfordert immer eine Menge Aufwand, eine Infrastruktur unsichtbar werden zu lassen.)

Die Atmung ist ein gutes Testfeld für die in verschiedenen Strömungen der Kritischen Theorie vertretene Vorstellung, dass die Natur für den Menschen stets eine zweite Natur ist: Was würde es bedeuten,

1 Dieser Text erscheint 2022 im Original: Peters, John Durham: »Spirometer, Whale, Slave: Breathing Emergencies c. 1850«, in: SubStance, Volume 51, Number 3, 2022 (Issue 159), Johns Hopkins University Press and SubStance Inc.. Aus dem Amerikanischen von Anna Hildegard Czinczoll.

steckten Kultur, Geschichte und Politik auch in etwas so unverrückbar Universellem, Gegebenem? Die Intensität von Hunger, Durst, sexuellem Verlangen und Müdigkeit verblasst gegenüber dem Drang, Luft zu holen, wenn die Einatmung oder Ausatmung zu lange ausgesetzt hat, der Atem zu lange angehalten wurde. Bei der Atmung scheinen Verlangen und Notwendigkeit zu konvergieren; sie wird zu bewusster Handlung, Kunst und Kunstgriff, wenn Gefahr, Mangel oder Neugier sie aus ihrem selbsttätigen Schlummer wecken, beim Schwimmen beispielsweise, bei einem Hustenanfall, beim Singen oder im Wettstreit darüber, wer am längsten die Luft anhalten kann. In einer Mine tief unter der Erde, hoch oben in der Luft auf einem Berg oder im Flugzeug, bei einer Atemwegserkrankung oder in anderen Extremsituationen brauchen wir Atemtechniken und -technologien. Wie alle vorgeblich natürlichen Prozesse überlassen wir die Atmung nicht sich selbst, sondern formen sie durch Sprech-, Gesangs- und Gebetstechniken sowie mit Tauch-, Medizin- und Luftfahrttechnik. Eine vollständige Aufzählung würde eine ganze Enzyklopädie menschlichen Erfindungsreichtums füllen.[2]

Peter Sloterdijk hat mit der ihm eigenen Extravaganz den 22. April 1915 zu jenem Datum deklariert, an dem durch den deutschen Giftgaseinsatz im Ersten Weltkrieg die Atmosphäre erstmals ihre Selbstverständlichkeit verlor – d.h. zu einer technischen, künstlichen Angelegenheit wurde. Weltgeschichtlich markiert dieser Einsatz der Umwelt als Waffe für ihn ein »Luftbeben«, welches das moderne »Air-Conditioning« im wahrsten Sinne des Wortes hervorbrachte, nämlich nicht allein im Sinne der modernen Klimaanlage und des Herunterkühlens von Innenräumen, sondern im eigentlichen Wortsinn der »Klimatisierung«.[3] Was wir also brauchen, ist eine vergleichende Geschichte der Atemnotlagen! Jede Epoche – wie auch jedes Lebewesen – macht eigene Erfahrungen mit Atemnöten, wenn sie auch nicht so klar

---

2 Ein solches Verzeichnis habe ich in meinem Beitrag »The Media of Breathing« begonnen. Peters, John Durham: »The Media of Breathing«, in: Lenart Škof/Petri Berndtson (Hg.), Atmospheres of Breathing: Respiratory Questions of Philosophy, Albany: SUNY Press 2018, S. 179–95.

3 Sloterdijk, Peter: Schäume, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 89–110, passim.

zu datieren oder prognostisch in Bezug auf Klimaveränderungen sind wie der 22. April 1915. Die vor einigen tausend Jahren einsetzende Urbanisierung und die damit steigende Bevölkerungsdichte etwa machte die Menschen auf neue Weise zu Co-Atmenden (*con-spirators*).[4] So wurde die Menschheit anfälliger für ansteckende Atemwegserkrankungen, die sich lange Zeit verheerend auf unsere Spezies auswirkten.

Einem solchen historischen Moment möchte ich mich hier zuwenden – er war geprägt von einer tödlichen, weltweit verbreiteten Atemwegserkrankung, neuen Instrumenten der Datenverarbeitung, Sorgen wegen radikaler Veränderungen der Atmosphäre, Interesse für nicht-menschliche Lebensformen und einer Politisierung der Atmung. Ähnlich wie 2020 war 1850 ein Jahr, in dem die Atmung aus ihrem autonomen Ruhezustand wachgerüttelt wurde. Das 19. Jahrhundert war die Ära der Tuberkulose, jener so tragischen wie romantisch-verklärten Lungenkrankheit. Es war eine Zeit von Nebel, Rauch und Schlamm, von klimaverändernden Vulkanausbrüchen und einem Jahr ohne Sommer, einer mysteriösen, festsitzenden »Gewitterwolke«, über die sich der britische Kritiker John Ruskin bitter beklagte.[5] In jener Zeit rückten medizinische Geräte, die Walfangindustrie wie auch der Kampf um die Abschaffung der Sklaverei die Lungenfunktion ins Blickfeld.

Spirometer

Das neunzehnte Jahrhundert war neben den oben beschriebenen Plagen auch das große Zeitalter der Instrumente und Geräte. Licht und Ton sind nur die zwei prominentesten Beispiele dynamischer Entwicklungsprozesse, die zu neuen grafischen Aufzeichnungsverfahren wie der Fotografie oder Phonographie führten. Eines der vielen zur visuellen Darstellung physiologischer Funktionen entwickelten Geräte, zu

4 *con-spirare* hieße das zusammengesetzte lateinische Verb. das »einig sein, sich verschwören« bedeutet [Anm.d.Ü.]

5 Vgl. Ruskin, John: The Storm-Cloud of the Nineteenth Century (1884), https://www.gutenberg.org/files/20204/20204-h/20204-h.htm

denen auch der Myograph, das Flammenmanometer, das Sphygmomanometer und der Kymograph gehörten, war das Spirometer. Nicht wenige der genannten Geräte sind noch heute in Gebrauch. Die Erfindung des Spirometers, eines Geräts zur Messung des Atemflusses und Lungenvolumens, wird üblicherweise dem Londoner Arzt John Hutchinson (1811–1861) zugeschrieben, der neben der Chirurgie auch am Ingenieurswesen interessiert war. Doch wie immer verschwimmt auch hier jeder Anspruch auf historische Urheberschaft in den Unklarheiten der Entstehungsgeschichte und Definitionen. Hutchinson präsentierte seinen Apparat erstmals im Mai 1844, und in einem langen Artikel stellte er 1846 dessen Volumenmessfunktion zur Bewertung der körperlichen »Vitalkapazität« vor, wie er die Lungenkapazität bezeichnete. Er zeigte anhand von Evidenztabellen, wie diese Kapazität mit Körpergröße, Alter, Geschlecht und sogar Körperhaltung (stehend bzw. sitzend) korreliere. Das teils hydraulische und nicht leicht handhabbare Gerät wurde zur frühen Diagnose von Tuberkulose eingesetzt, denn es zeigte, dass Patienten im frühen Stadium der »Phthisis pulmonaris« eine deutlich niedrigere in Kubik-Inches gemessene Vitalkapazität aufwiesen. Hutchinsons Stichprobe war mit 2130 Männern relativ groß; Frauen wurden nicht einbezogen, womit es sich um eine typische einseitige Probandenauswahl handelte. (Autopsien nahm er hingegen an männlichen und weiblichen Leichen vor.) Seine Ambitionen hinsichtlich des Einsatzes des Spirometers bei versicherungstechnischen Berechnungen der Lebenserwartung gingen allerdings nie auf. Der von ihm verfasste Artikel ist gespickt mit Tabellen, Diagrammen und Abbildungen, die wie in einer Mehrfachbelichtung zeigen, wie der Atem den Körper weitet und wieder zusammenzieht: Das Spirometer wandelte die Atmung in Daten um.[6]

In der Medizin wird das Spirometer noch heute standardmäßig eingesetzt, wenn auch in völlig veränderter Form im Vergleich zu Hutchinsons Zeit, als die Geräte noch die Größe eines erwachsenen

---

6 Hutchinson, John: »On the Capacity of the Lungs, and The Respiratory Functions, With a View of Establishing a Precise and Easy Method of Detecting Disease by the Spirometer«, in: Medico-Chirurgical Trans. (29), 1846, S. 137–252.

Menschen hatten. Nach meiner Schulzeit und dem ersten Jahr am College verbrachte ich im Sommer 1975 und 1976 viel Zeit mit einem Job als Erfasser von Messdaten der Spirometrie für die gesundheitswissenschaftliche Lungenforschung an der Harvard School of Public Health. Mit aller Kraft pusteten Proband*innen in ein Mundstück, das mit einer hängenden, rotierenden und mit Millimeterpapier bestückten Walze verbunden war; ein Stift zeichnete eine Kurve mit steilem Anstieg, dann ging es einige Sekunden lang über ein Plateau, bis der Atem restlos ausgestoßen war. (Hutchinson war offenbar weniger an dynamischen Messdaten als am Gesamtvolumen interessiert.) Diese analogen Aufzeichnungen mithilfe von Lineal und Winkelmesser vom Papier abzulesen, war mühsame Fleißarbeit und nahm so manchen sehr langen Nachmittag in Anspruch. Heute braucht es keine menschlichen Datenerfasser für die Messung der Lungenfunktion mehr, denn die Verläufe und Volumen, die ich damals zu messen versuchte, werden inzwischen digital erstellt. Das Spirometer der 1970er Jahre war gewiss näher an dem von Hutchinson entwickelten Apparat als an den Messgeräten, die heute bei einer Lungenfunktionsuntersuchung im Einsatz sind.

Eine der ältesten Fragen in der Medizingeschichte ist, inwieweit ein in der Wissenschaft eingesetztes Gerät losgelöst sein kann von den während der Entstehungszeit und Lebensdauer dieses Geräts herrschenden Vorstellungen über *race*, Gender und Normativität. Sind rassistische Vorurteile mit eingearbeitet, oder sind sie ein korrigierbarer Bedienungsfehler? (Darüber streiten sich die Geister.) Kein Feld der Medizingeschichte ist ›sumpfiger‹ als die Anthropometrie. Die Wissenschaftshistorikerin Lundy Braun hat gezeigt, dass die Geschichte spirometrischer Normen von rassistischem Bias durchzogen ist. Aufgrund einer Dokumentation von Lungenfunktionsmessungen, insbesondere einer Erhebung bei *weißen* und Schwarzen Soldaten der Union Army gegen Ende des Amerikanischen Bürgerkriegs (1861–1865), wurde ein Lungendefizit bei Schwarzen sowohl in der medizinischen Praxis als auch in der Populärkultur zur fixen Idee. Geleitet wurde die Studie von einem Astronomen (und damit von jemandem, der die Kunst der präzisen Messung von individuellen Beobachtungsfehlern beherrschte). Die

Erhebung nahm für sich in Anspruch, physiologische Unterschiede zwischen den Menschen Schwarzer und *weißer* Hautfarbe systematisch und statistisch belegt aufzuzeigen. Sie galt als eine wichtige Studie, die auch von bedeutenden Wissenschaftlern wie Charles Darwin zitiert wurde. Zumindest in den USA und Südafrika war es bis vor nicht allzu langer Zeit üblich, von der Lungenkapazität Schwarzer Menschen im Vergleich zu *weißen* standardmäßig zehn bis fünfzehn Prozent abzuziehen. Ein Unterschied im Mittelwert zweier sehr gemischter Populationen wurde trotz des Fehlens präziser Belege zur medizinischen Norm.[7]

Ein früheres Beispiel für den beschriebenen Bias liefert ein berühmter Absatz in Thomas Jeffersons *Notes on the State of Virginia* (1781–82) zur »Natur« Schwarzer Menschen. In der Art einer vergleichenden Naturgeschichte behauptet der Autor, sie würden stärker schwitzen:

> »This greater degree of transpiration renders them more tolerant of heat, and less so of cold, than the whites. Perhaps too a difference of structure in the pulmonary apparatus, which a late ingenious experimentalist has discovered to be the principal regulator of animal heat, may have disabled them from extricating, in the act of inspiration, so much of that fluid from the outer air, or obliged them in respiration, to part with more of it.«[8]

Es ist offensichtlich, dass der zitierte Absatz an vielen Stellen der Inbegriff einer illegitimen Naturalisierung ist, etwa wenn Sklavenarbeit in physiologische Differenz umgedeutet wird. (Man braucht kein Fachwissen, um zu verstehen, warum in der Landwirtschaft eingesetzte Leibeigene stärker geschwitzt haben dürften als *weiße* Landbesitzer.) An

---

7 Ich halte mich hier eng an Braun, Lundy: »Spirometry, Measurement, and Race in the Nineteenth Century«, in: Journal of the History of Medicine and Allied Sciences 60 (2), 2005, S. 135–169. Vgl. auch dies.: Breathing Race into the Machine. The Surprising Career of the Spirometer from Plantation to Genetics, Minneapolis: University of Minnesota Press 2014.

8 Jefferson, Thomas: Notes on the State of Virginia, New York: Modern Library, 1984, S. 265. Bei dem hier erwähnten Experimentalwissenschaftler handelt es sich wohl um Crawford, Adair: Experiments and Observations on Animal Heat, London: J. Murray 1779.

Jeffersons Äußerungen nehmen wir zu Recht und automatisch Anstoß. (Traumata kehren ungebeten wieder.) Doch nutzen wir diese Empörung für die politische Einsicht, dass Jefferson ein grundlegendes Beispiel dafür ist, wie die Unterdrückung Schwarzer Menschen in den Vereinigten Staaten ihnen im wahrsten und übertragenen Sinne die Luft zum Atmen genommen hat.

Walfang

Jeffersons Vorstellung vom pulmonalen ›Anderen‹ dreht sich um die Frage, wie viel Feuchtigkeit in der Lunge bewegt wird. Ishmael, der Erzähler in Herman Melvilles *Moby-Dick* (1851), ergeht sich in »Der Springbrunnen« (Kap. 85) in einer parodistisch-wissenschaftlichen Abhandlung über die Atmung bei Walen.[9] Explizites Thema dieses Kapitels ist der Blas, der »Springbrunnen«; insbesondere geht es darum, ob er aus Wasser oder Dampf besteht, was Anlass zu Wortspielen über »Vernebelungen«[10] gibt: »and sprinkling and mistifying the gardens of the deep, as with so many sprinkling or mistifying pots«.[11] Zweck und Zusammensetzung des »Springbrunnens« bleiben letztlich ein Rätsel – wie auch die »Cetologie« (also die pseudowissenschaftliche Walkunde) in *Moby-Dick*. (Dabei wusste Melville – anders als Jefferson –, dass seine Ausflüge in die komparative Anatomie metaphysischer Unfug waren.) Während Fische durch ihre Kiemen atmen und daher während ihrer gesamten Lebensdauer nicht einmal aus dem Wasser auftauchen müssen, ist ein Wal mit einer Lunge ausgestattet, weshalb die »Notwendigkeit seiner regelmäßigen Besuche in der oberen Welt«[12] besteht. Ishmael

---

9 Melville, Herman: Moby-Dick; oder: Der Wal. Übersetzt von Friedhelm Rathjen, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2009, S. 546–552.

10 Melville beschreibt den Blas als »mistifying«, eine Neuschöpfung aus den Wörtern »mist« – Dunst, Nebel, Sprühregen und »mystify« – verrätseln, verwirren, verblüffen. [Anm.d.Ü.]

11 Melville, Herman: Moby-Dick, hg. v. Hershel Parker, Third Norton Critical Edition, New York: Norton 2018, S. 277.

12 H. Melville: Moby-Dick; oder: Der Wal, S. 546.

notiert korrekterweise, dass Wale nicht durch das Maul atmen, denn das sei nicht mit der Lunge verbunden und bleibe normalerweise unter Wasser, sondern durch ihre Spritz- oder Blaslöcher, ein evolutionär angepasstes Paar Nüstern oben auf dem Kopf. Der radikal unterschiedlichen Anatomie von Mensch und Wal entspreche eine radikal andere Physiologie: Der Mensch müsse ständig atmen oder sterben, doch »der Pottwal atmet nur ungefähr ein Siebtel oder einen Sonntag seiner Zeit«.[13] Während eines Tieftauchgangs könne er die Luft eine Stunde lang anhalten. Jeder Wal habe einen individuellen Atemrhythmus. Ein entspannter, unbehelligter Wal atme regelmäßig, fast wie ein Metronom, zum Beispiel nehme er siebzig Atemzüge in elf Minuten (Ishmaels Zahlen). Bei jedem Wal bestehe eine regelmäßige Korrelation, d.h. ein »nicht wechselnder Vers«[14] von Atemzügen und Blas. Da sie also von der Atmosphäre abhängig sind, seien Wale leichte Beute, denn ihre Jäger lebten auch an der Luft. Die Verbindungsstelle, die ihnen Leben spendet, ist zugleich eine tödliche. Der Wal als atmendes Lebewesen, das nur im Wasser überleben kann, bleibe für immer außerhalb seines eigentlichen Elements.[15]

Im Verlauf des Kapitels 85 wird die Fontäne oder »der Springbrunnen« immer mysteriöser. Blendend, ätzend und giftig, ist der Blas dem Sehsinn, Tastsinn und Geschmack epistemisch unzugänglich. Ishmael kann nicht klären, ob die Fontäne allein aus einer dunstigen Wolke ausgestoßenen Atems besteht oder mit geschlucktem Wasser gemischt ist: »Könnt Ihr nicht Wasser von Luft unterscheiden? Mein lieber Sir, auf dieser Welt ist's nicht so leicht, diese einfachen Dinge zu klären. Ich habe eure einfachen Dinge immer als die verwickeltsten von allen erfahren. Und was diesen Walblas anbetrifft, ihr möchtet beinah drinstehen und doch noch unentschieden sein, um was es sich nun genau handelt«.[16] Drin zu stehen wäre keine Hilfe. Wie es für die cetologischen Kapitel

13 Ebd., S. 548.

14 Ebd.

15 Neubert, Christoph: »Die Medien des Wals. Kapitel 85: The Fountain«, in: Neue Rundschau 1, 2015, S. 186–202, hier, S. 196.

16 H. Melville: Moby-Dick; oder: Der Wal, S. 550.

im Buch kennzeichnend ist, ergibt sich Ishmael dem Bilderverbot: »Das Weiseste, was der Forschergeist da tun kann, so scheint mir, ist, diesen todbringenden Blas in Ruhe zu lassen.«[17] Diese Geste Ishmaels wiederholt sich, und sie steht im Kontrast zu Hutchinsons Forschung. Die Substanz des Atems, seine Mischung aus Luft und Wasser, bleibt uns unbegreifbar.

Zwei weitere Aspekte der Atmung bei Walen möchte ich an dieser Stelle erwähnen: ihre thermodynamische und theologische Dimension. Ishmael vergleicht die Anatomie der Wale häufig mit Innovationen im Transportwesen des 19. Jahrhunderts, beispielsweise mit Kanälen und Dampfkraft. Das Kreislaufsystem des Wals stellt die urbane Wasserversorgung dar, und zwar mit der Kraft einer Lokomotive. (In einer möglichen Quelle für Melvilles Buch heißt es, ein weißer Pottwal namens Mocha Dick stieß »das Wasser in einem hohen, lotrechten und voluminösen Strahl in regelmäßigen und ein wenig ausgedehnten Abständen aus seinem Blasloch; das Ausstoßen erzeugte ein beständiges Tosen, das sich anhört wie Dampf, der durch das Sicherheitsventil einer mächtigen Dampfmaschine zu entkommen sucht.«[18]) Die Thermodynamik, die Wissenschaft von der Wärmeenergie und ihrer Ableitung, köchelt im Hintergrund von *Moby-Dick* stets vor sich hin. Dampf, so lernen wir in Kapitel 85 ebenfalls, steige aus den Köpfen aller tiefsinnigen Wesen. Bei anderen Geschöpfen als Walen sei der Springbrunnen nur feiner. Wenn wir angestrengt nachdenken, raucht uns sprichwörtlich der Kopf. (»Alles Ständische und Stehende verdampft«, so der berühmte thermodynamische Wortwitz von Marx und Engels zwei Jahre vor *Moby-Dick*.) Und ebenso wie Regenbögen in Walfontänen erscheinen, könne eine himmlische Eingebung bisweilen den Nebel des Zweifels lichten. In nur einem Kapitel über den feuchten Atem der Wale gelingt es Melville, uns sowohl auf den neuesten Stand der Entropie zu bringen als auch der Angemessenheit unserer Skepsis zu versichern.

---

17 Ebd., S. 551.

18 Reynolds, Jeremiah N.: »Mocha Dick; oder der Weiße Wal des Pazifiks. Ein Blatt aus einem Tagebuchmanuskript (1839)«, übersetzt von Andreas Pechmann, in: H. Melville: Moby-Dick, S. 862–889, hier S. 866.

Zweifellos steckt *Moby-Dick* voller Luftströme, ob nass oder trocken, vom Furz-Witz in Kapitel 1 über die Luftzirkulation auf dem Schiff bis hin zur Beinahe-Strangulation des kleinen Schwarzen Schiffsjungen namens Pip in Kapitel 93, der bei einer Waljagd über Bord springt und sich in der Leine verfängt. Einen Moment lang zögert Tashtego, der einheimische Harpunier, der dicht an einem getroffenen Wal dran ist, die Leine zu kappen und Pip zu befreien – und damit auch den Wal. Spannung baut sich auf, das Messer schwebt über der Leine: »Unterdes bedeutete ihm der Blick von Pips blauem, abgeschnürtem Gesicht deutlich: Tu's um Gottes willen!«[19] Blitzartig wird die Leine dann durchtrennt, der Wal ist verloren, und Pip darf wieder Atem schöpfen. Um Gottes willen – das trifft es genau: Die aristotelische Katharsis und menschliche Dankbarkeit, die wir bei diesem plötzlichen Akt der Gnade empfinden, rühren zum Teil sicherlich aus dem Wissen, dass so vielen Schwarzen Menschen stattdessen ohne Gnade der Atem genommen wurde. Der große amerikanische Roman kennt sich mit dem amerikanischen Dilemma besser aus, als wir vielleicht gedacht hätten.

Sklaverei

Frederick Douglass war dieses Dilemma bekanntermaßen nicht fremd. In seinem einzigen fiktiven Werk, der Novelle *The Heroic Slave* von 1852, die auf einem wahren Sklavenaufstand auf See beruht, ist das Atmen ständiges Thema. Als der nach dem realen Vorbild so klangvoll benannte Titelheld Madison Washington schließlich nach Kanada entkommen kann, sendet er eine Nachricht über seine gute Ankunft an *weiße* Freunde, die ihm auf seiner Flucht nach Norden Unterschlupf gewährten: »ICH BIN FREI und atme eine Atmosphäre, die zu rein ist für *Sklaven*, Sklavenfänger oder Sklavenhalter.« (Was natürlich viel über die Luftqualität in den Vereinigten Staaten aussagte.) Später in der Geschichte sagt Tom Grant, ein Augenzeuge des Aufstands, in einer Bar vor lauter *weißen* Möchtegern-Experten zum Thema Sklavenherrschaft: »Ich bestreite,

19 H. Melville: Moby-Dick, S. 606.

dass … sich eure Theorie vom Umgang mit den Sklaven im *Salz*wasser bewährt … Sklaven auf einer Plantage in Virginia zu halten ist eine Sache, eine Revolte einsam auf schwerer See im Atlantik zu bezwingen, wo jeder Atemzug von Mut und Freiheit kündet, eine ganz andere.« Wie ein Naturgesetz erreicht die Theorie, dass die Elemente für die Reize der Freiheit stehen, ihren Höhepunkt nach der erfolgreichen Meuterei auf dem Sklavenschiff und einem heftigen Meeressturm, als Washington erklärt: »Die blutigen Gesetze der Sklaverei lassen sich nicht auf diese ruhelosen Wellen schreiben. Der Ozean, wenn schon nicht das Land, ist frei.«[20] Man könnte hierin eine Bezugnahme Washingtons auf Hugo Grotius, den holländischen Rechtsgelehrten des 17. Jahrhunderts, der über die Freiheit der Meere philosophierte, oder auch auf die mittelalterliche Redewendung »Stadtluft macht frei« sehen: Die Sklaverei mag auf amerikanischem Boden wachsen, aber in anderen Landen, in Lebensräumen zu Wasser und zu Luft, gedeiht sie nicht. Douglass liefert uns eine politische Ökologie von Knechtschaft und persönlicher Freiheit. Die Vorstellung, die Natur – zumindest die Atmosphäre und das Meer – stehe aufseiten der Freiheit, ist eine direkte Erwiderung auf Thomas Jeffersons Rede von »natürlichen Sklaven«.[21] (Die Sklaverei war im 19. Jahrhundert – neben der Tuberkulose – eine der Hauptursachen für geraubte Lungenkapazität.) Während die Möglichkeit, Luft zu holen, bei Melville das Einfangen und den Tod des Wals aufs Spiel setzt, ist sie bei Douglass ein Vorbote der Befreiung des Sklaven. Solange du atmest, solange dein Kopf an der Luft ist, so scheint er zu sagen, bleibt die Emanzipation möglich.

Dass etwas so Gewöhnliches wie die Atmung zum Mittel der Unterdrückung werden kann, zeigt umso mehr die bedrückende Absurdität und das Ausmaß des Verbrechens. Vielleicht beginnt ja jede Politik mit

---

20 Douglass, Frederick: The Heroic Slave. A Cultural and Critical Edition, New Haven: Yale University Press 2015, S. 26, 43–44. [Zitate übersetzt von AHC, Herv. i. O.]]

21 Hier beziehe ich mich auf das erhellende Buch von Hyde, Carrie: Civic Longing: The Speculative Origins of U.S. Citizenship, Cambridge MA: Harvard University Press 2018, Kap. 3.

dem Atmen. Warum wir es nicht schaffen, alle Mitmenschen gleichermaßen Atem schöpfen zu lassen, weiß ich nicht: Ich habe die einfachen Dinge schon immer als die verwickeltsten von allen erfahren.

Gemeinsamkeit und Differenz des Atems[1]

Magdalena Górska

Als gemeinsamer, alltäglicher Akt erweckt die Atmung leibliche Subjekte zum Leben. Menschen (aber nicht nur Menschen) sind stetig mit Atmen beschäftigt, dem Vollzug des Atmens, dem lebendigen Atmen: Es gibt kein menschliches Leben ohne Atem, keine Wissenschaft, keine Gesellschaftskritik oder Politik. Lebende Menschen sind immer schon atmende Wesen. Und obwohl das Atmen eine Lebenskraft ist, ist es zugleich auch Teil des Sterbens, insofern die Sauerstoffaufnahme jedes Atemzugs ihren physiologischen Tribut fordert. Atmen ist auch ein Vorgang, der das Äußere nach innen und das Innere nach außen kehrt. Als kontinuierlicher Gasaustausch bei der Bewegung durch die Lungen, im Sauerstofffluss durch die Venen, Organe und Zellen und beim Ausströmen der Luft erweitert das Atmen daher die Vorstellung vom menschlichen Subjekt über herkömmliche Grenzen der Verkörperung [*embodiment*] hinaus.

Doch wenngleich das Atmen eine Kraft ist, die von allen atmenden Wesen geteilt wird, handelt es sich nicht um ein homogenes Phänomen. So unterscheiden sich Atemzüge in Relation zu spezifischen Materialitäten der Lunge wie Kapazität und Volumen, zu Belastungen durch

1 Bei diesem Text handelt es sich um für den vorliegenden Sammelband ausgewählte, leicht gekürzte Auszüge aus: Górska, Magdalena: Breathing Matters. Feminist Intersectional Politics of Vulnerability, Linköping: Linköping University 2016. Teile des Originaltextes wurden außerdem publiziert als: Górska, Magdalena: »Feminist Politics of Breathing«, in Lenart Škof/Petri Berndtson (Hg.), Atmospheres of Breathing: Respiratory Questions of Philosophy, Albany: SUNY Press 2018. Aus dem Englischen von Linda Waack und Natalie Lettenewitsch, Beratung: Tullio Richter-Hansen.

Krebs, Kohlenstaubsedimente oder einen kollabierten Lungenflügel. Auch hat die Atmung unterschiedliche Rhythmen und Strömungen, da unterschiedliche Körper – je nach Alter, Konstitution und Größe – unterschiedlich schnell und tief atmen. Der Atem kann außerdem mit verschiedenen Technologien wie Beatmungsgeräten unterstützt werden. Ein anderes Beispiel sind Sauerstoffstationen, die in stark luftverschmutzten Atmosphären wie in Peking zunächst als Notwendigkeit auftauchten, in Form von Sauerstoffbars aber auch als Teil eines privilegierten Lebensstils und zeitgenössischer Wellness-Industrie.

Atmung ist auch, was das Verständnis und Wissen über sie angeht, ein transformatives Phänomen. Aus westlicher Sicht ist sie durch zwei Phasen, Ein- und Ausatmen, charakterisiert, im Pranayama hingegen durch vier Phasen: Einatmen, eine luftgefüllte Pause nach dem Einatmen, Ausatmen und eine luftleere Pause nach dem Ausatmen. In Theorien und Praktiken des Yoga, der Schmerzkontrolle und im philosophischen, mystischen und religiösen Denken hat Atem unterschiedliche Bedeutungen und wird mit Geistern, Göttern und dem Immateriellen in Verbindung gebracht. Aber auch, wenn Atmung in ihrer Materialität betrachtet wird, unterscheidet sich die Art und Weise, wie sie beschrieben, eingegrenzt und konzeptualisiert wird, je nachdem ob es aus der Perspektive der Physiologie, Anatomie, Biochemie oder Physik geschieht – Klassifizierungen, denen sich Atmung sowohl entzieht als auch durch sie verständlich wird. Darüber hinaus verändert sich Atmung, je nachdem ob sie als menschliche oder nicht-menschliche Aktivität verstanden wird. Bedeutung und materieller Vorgang unterscheiden sich abhängig von den Akteuren, denen man folgt – seien es Menschen, Tiere, Land- oder Wasserlebewesen, Pflanzen, Blätter und Erdboden, Venen, Muskeln und Gehirn, oder chemische Elemente wie Sauerstoff und Kohlendioxid.

In seiner beständigen Gemeinsamkeit und fortwährenden Ausdifferenzierung kann das Atmen daher verschiedene Analysen von relational natürlichen und kulturellen, materiellen und sozialen Zusammenhängen anregen, die über unterschiedliche Räume, Zeiten, geopolitische Beziehungen, Ökosysteme, Industrien und Urbanisierung hinweg mit Sauerstoff angereichert werden, während sie zugleich in ihren phäno-

menalen Besonderheiten verortet bleiben. Das Atmen setzt dabei Bewegung und Zirkulation von und zwischen (menschlichen und nichtmenschlichen) Körpern, Räumen, Spezies und Kulturen in Kraft. Auch die verschiedenen Formen des Atmens (z.B. mithilfe von Technologien oder in diversen Atmosphären mit darin enthaltenem Staub oder Schadstoffen) können zeigen, wie sich gesellschaftliche Machtverhältnisse in und durch Körper materialisieren bzw. von ihnen vollzogen werden.

So kann der Fokus auf die Verschiedenheit der Lebens- und Luftqualität im Hinblick auf Atembarkeit dazu veranlassen, die Dynamik geopolitischer, wirtschaftlicher und (neo)kolonialistischer Machtverhältnisse zu beforschen. Dies kann zu Fragen nach politischer, sozialer und wirtschaftlicher Verteilung führen, nach dem Bestehen oder Fehlen von Privilegien, die sich nicht nur in (un)atembarer oder (un)giftiger Luft materialisieren, sondern auch in politischen, sozialen und ethischen Angelegenheiten, etwa der Frage welches Leben atembar ist und wessen Atemnot betrauert wird. Eine Analyse von Atmung kann darüber hinaus Einsichten in Relationalitäten liefern, die ein Verständnis aktueller Entwicklungen des Neoliberalismus und seiner Folgen sowohl auf lokaler als auch auf globaler Ebene erleichtern. Sie erlaubt eine Analyse der komplexen sozioökonomischen Prozesse, die es manchen geopolitischen Gebieten Europas ermöglichen, sauberere und frischere Luft zu genießen – etwa durch schadstoffreduzierende Technologien –, während andere Länder im Smog ersticken. Außerdem lenkt die (nicht nur) menschliche Abhängigkeit von der täglichen Notwendigkeit des Atmens die Aufmerksamkeit auf einheimische Bäume und Wälder, auf die Regenwälder, die als »Lungen der Erde« gelten, aber auch auf Korallenriffe, Bodenatmung und globale Ökosysteme. Die weitreichenden Beziehungen, die diese Atemräume entfalten, können respiratorische Interventionen bei der Entwicklung einer interdisziplinären Politik für soziale und ökologische Gerechtigkeit anbieten.

Atmung hat das Potenzial, solche Politiken zu entwickeln, während sie gleichzeitig eine universalisierende und exzeptionalistische Auffassung des Begriffs »Mensch« sowie undifferenzierte Ansätze von Verkörperung [*embodiment*] in Frage stellt. Sie ermöglicht zu analysieren, inwiefern nicht nur Subjektivität, sondern auch menschliche und

nicht-menschliche Materialitäten handelnde Akteure intersektionaler gesellschaftlicher Machtverhältnisse sind. Insofern kann das Atmen helfen darüber nachzudenken, was es bedeutet, ein Mensch nach »dem Menschlichen« zu sein und wie sich Politik konzeptualisieren lässt, wenn »das Menschliche« auf dem Prüfstand steht.

In Anbetracht der hier diskutierten unterschiedlichen Ausprägungen des Atmens schlage ich ein Verständnis von Atmung vor, das sie nicht auf eine bestimmte Erzählung, ein bestimmtes Phänomen oder eine bestimmte Form feministischer Politik oder Ethik reduziert. Mir kommt es nicht auf eindeutige und abgegrenzte Objekte und Definitionen des Atmens an, sondern vielmehr auf eine nicht-homogenisierende Auseinandersetzung, die mit relationalen Dynamiken arbeitet. Anstatt zu fragen, was Atmung »ist«, anstatt zu versuchen, sie zu fixieren, sie als statisches Forschungsobjekt zu verstehen, denke ich lieber mit der Atmung und frage, wie Atmung *ausgeführt [enacted]* wird und was Atmung *bewirkt*.

Korpo-Materialität der Atmung

Im Folgenden verwende ich den Begriff Korpo-Materialität. Im Unterschied zu Begriffen wie Verkörperung erlaubt Korpo-Materialität eine stärkere Betonung der Relationalität von Körpern und Materie. Der Begriff ist durch zwei Konzepte – Karen Barads Konzept der »Intraaktivität«[2] und Stacy Alaimos Konzept der »Trans-Korporealität«[3] – flankiert. Beide Konzepte erlauben es mir, die Korpo-Materialität der Atmung als

---

2 Barad, Karen: »Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter«, in: Signs 28 (3), 2003, S. 801–31 und Barad, Karen: Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning, Durham/London: Duke University Press 2007.

3 Alaimo, Stacy: »Trans-Corporeal Feminisms and the Ethical Space of Nature«, in: Dies./Susan Hekman (Hg.), Material Feminisms, Bloomington: Indiana University Press 2008, S. 237–64; Dies.: Bodily Natures: Science, Environment and the Material Self, Bloomington: Indiana University Press 2010.

prozessual, dynamisch und Infragestellung verfestigter Grenzen zu beschreiben, statt als universal und essentialistisch.

Barads Konzept der Intraaktivität meint eine spezifische kausale Dynamik, durch die sich Phänomene sowie deren temporäre Grenzen und Eigenschaften materialisieren und bedeutungsvoll werden. Anders gesagt: Intraaktivität meint relational ontologische und epistemologische Dynamiken, bei denen Entitäten nicht als präexistierende Beziehungen verstanden werden, sondern im Prozess der Beziehung entstehen. Phänomene (wie das Atmen) gehen also Materialisierungsprozessen nicht voraus, sondern entstehen innerhalb einer intraaktiven Dynamik als »differential patterns of mattering«[4]. Intraaktivität meint daher konstitutive Prozesse des phänomenalen Werdens, indem sie ihre gleichzeitige (ontologische und erkenntnistheoretische) Untrennbarkeit und Differenzierung betont. Mit anderen Worten akzentuiert Intraaktivität die agentielle[5] Konstitutivität von Phänomenen in ihren Praktiken der Differenzierung. Sie fasst dabei die Vielfalt der handelnden (menschlichen und nicht-menschlichen) »Akteure«, die sowohl konstitutiv für die Prozesse des Werdens sind, als auch sich durch diese Prozesse konstituieren. Ein solches intraaktives Verständnis ermöglicht eine Auseinandersetzung mit der korpo-materiellen Dynamik von Atmung, aber nicht durch die Identifizierung und Analyse physiologischer Einheiten, die Lokalisierung physiologischer Prozesse in einem einzelnen abgegrenzten Organ oder in einem singulären und essentiellen Sinn. Stattdessen erlaubt es die Beschäftigung mit Atmung als einer Dynamik, die sich relational vollzieht, in der intraaktiven Konstitutivität und Differenzierung von Organen, Flüssigkeiten, Substanzen und Strömen, aber auch in Verbindung mit Umgebungen, Kulturen, affektiven Prozessen und sozialen Machtverhältnissen.

---

4 K. Barad: Meeting the Universe Halfway, S. 206.

5 Für *agential* existieren unterschiedliche Übersetzungsvorschläge. Wir orientieren uns an der Übersetzung »agentiell« in: Schröder, Jürgen: Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken, Berlin: Suhrkamp 2012. Alternativ wird »agentisch« verwendet, z.B. in Barad, Karen: Verschränkungen, Berlin: Merve 2015 [Anm.d.Ü.].

Als Beispiel für dieses intraaktiv konstitutive und differenzielle Verständnis der Atmung kann die Kommunikation der respiratorischen Nervenzellen mit dem Zwerchfell gelten. Im Horizont eines agentiell-realistischen Ansatzes ist Atmung kein mechanistischer Prozess, der von der Umgebung unabhängig wäre. Es geht vielmehr um eine intraaktive und differenzielle analytische Auseinandersetzung, die mit einer Vielzahl von Akteuren arbeitet, welche die Aktivität der Atmungszentren hervorbringen (und von ihnen hervorgebracht werden). Einen Zugang zur Atmung ermöglicht so z.B. die intraaktive Konstitutivität von Sauerstoff und Atemrhythmus, wobei Sauerstoff nicht nur ein Element des respiratorischen Stoffwechsels ist, sondern auch Tempo und Tiefe der menschlichen Atmung maßgeblich bestimmt. Ist beispielsweise die Sauerstoffkonzentration im Blut niedrig, liefern periphere Chemorezeptoren – spezialisierte Nervenzellen, wie die Physiologie sie abgrenzt, innerhalb der Aorta und Halsschlagader –, die die Sauerstoffkonzentration im Blut überwachen, den Atemzentren Informationen über die Sauerstoffmenge im Blut, die die Atemfrequenz und -tiefe erhöhen. Gleichzeitig werden Rhythmus und Tiefe der Atmung nicht nur durch Sauerstoff, sondern auch durch Kohlendioxidkonzentration bestimmt. Wenn letztere zu hoch ist, können Chemorezeptoren die Atemfrequenz erhöhen, bis sich der Kohlendioxidgehalt stabilisiert hat. Diese Anpassung erfolgt, weil die zentralen Chemorezeptoren ständig mit der Kohlendioxidkonzentration im Nervenwasser, welches das Gehirn und das Rückenmark umgibt, in Beziehung stehen. Solche agentiellen Dynamiken (mehr als nur interaktive Kausaleffekte) sind konstitutiv und transformativ für Atemrhythmen und korpo-materielle Prozesse und zeigen, wie komplex bzw. intraaktiv und differenziell die Atemvorgänge sind.

Die intraaktive Relationalität korpo-materieller Prozesse ist jedoch nicht nur von einer »inneren« Dynamik geprägt, sondern sie ist, wie Stacy Alaimo formuliert, von trans-korporealem Charakter. Mit dem Konzept der Trans-Korporealität schlägt Alaimo vor, über menschliche Verkörperung im Sinne von »entangled territories of material and discursi-

ve, natural and cultural, biological and textual«[6] nachzudenken. In diesem dynamischen Ansatz zeigt die gegenseitige Konstitutivität von Körpern und Umwelten die ständige Wandelbarkeit, wechselseitige Relationalität und Transformation von Natur und Kultur (z.B. im Verhältnis von gentechnisch veränderten Lebensmitteln, Körpern und Umwelten).

Alaimos Argumentation hilft neu zu fassen, was Widerstand und politisches Handeln bedeuten kann. Erstens zeigt sie, dass die Handlungsmacht der Materie eine aktive Form des Widerstands ist. Er findet im Kontext ausbeuterischer Arbeit und anderer ausbeuterischer kapitalistischer Verhältnisse statt, die wachsende Raten von Burnout, Depressionen, Angstzuständen und Panikattacken produzieren – Formen körperlichen Widerstands gegen die kapitalistischen Logiken von Effizienz und Individualismus. Zweitens fordert diese Argumentation die binären Logiken heraus, in die der Begriff »Widerstand« eingebettet ist. Statt Körper und organisierte politische Aktionen separat zu sehen, bringt Alaimo beides zusammen. Sie zeigt, dass Widerstand – sowohl in korpo-materiell ermächtigender Ausprägung als auch in schmerzhafter, unangenehmer und beeinträchtigender (wie im Fall von »Staublungen« oder der Toxizität sozialer Normen) – simultan an verschiedenen Orten auftreten kann und immer schon eine materiell-diskursive, körperliche politische Aktionsform ist. Wie Alaimo in ihrer Analyse einer »proletarischen Lunge« argumentiert:

> »Proletarian lung testif[ies] to the penetrating physiological effects of class (and racial) oppression, demonstrating that the biological and the societal cannot be considered separate spheres. … The oppressed, it seems, may be physically affected by economic and societal systems and yet be unable to produce evidence for their biosocial conditions.«[7]

Ein universalisierendes Verständnis der menschlichen Atmung reicht nicht aus, um die Komplexität körperlicher Prozesse zu verstehen, die in verschiedenen Körpern auf ähnliche und doch differenzierte Weise ablaufen. So sind Atemvorgänge verschieden, je nachdem ob man mit

---

6 S. Alaimo: »Trans-Corporeal Feminisms and the Ethical Space of Nature«, S. 238.

7 S. Alaimo: Bodily Natures, S. 28.

zwei Lungenflügeln oder mit einem Beatmungsgerät atmet, ebenso wie die Bakterien, Staubpartikel oder Konzentrationen von Luftbestandteilen, die sie enthalten. Auch ein rein physiologisches Verständnis von Atmung reicht nicht aus, um die korpo-materielle Dynamik der Atmung in Relation zu Affekten oder sozialen Machtverhältnissen zu verstehen. Die Auffassung von Atmung als intraaktiv, differenziell und transkorporeal eröffnet hingegen Möglichkeiten, Politiken der Atmung zu denken, die die Universalisierung des Atems in Frage stellt und zugleich seine Gemeinsamkeit und Differenzialität beachtet.

Ich plädiere für ein Verständnis von Atmung als komplexe Kraft, die für das menschliche Leben notwendig, aber in ihrer Dynamik nicht singulär ist. Die Analysestrategie, die aus einem solchen Ansatz hervorgeht, bezieht sich auf die Materialisierung multipler Ströme (wie Atem, Blutdruck, neuronaler Informationsaustausch usw.), Gewebe (wie Organe, Muskeln, Gehirn) und intersektionale Kontexte (wie geopolitische Standorte, gesellschaftliche Positionierungen und Diskurse über menschliche Subjektivität). Die Wissensproduktion über und durch das Atmen verstehe ich als Angelegenheit materieller, diskursiver, menschlicher, nicht-menschlicher, natürlicher und kultureller Intraaktivität und Differenzierung, sowie der wechselseitigen Konstitutivität phänomenalen Werdens und begrifflicher Artikulation. Sie ist auch eine Frage intersektionaler Politik.

Materielle Arbeit des Atmens

Um intersektionale Politik als verkörperte gelebte Praxis zu verstehen, interessiere ich mich für materielle Arbeitsweisen von Körpern, wenn sie soziale Machtverhältnisse herausfordern und transformieren. Der Begriff der »materiellen Arbeit« [*matterwork*][8] ist für mich also ein Werkzeug der Auseinandersetzung mit korpo-affektiven, materiell-

---

8 *Matterwork* übersetzen wir mit »materielle Arbeit«, wobei es nicht um die Trennung von geistiger und materieller Arbeit geht, wie sie Marx und Engels untersucht haben, sondern um das Gewicht, das der Materie im Atemvorgang zu-

diskursiven und korpo-materiellen Dynamiken und ihrer intraaktiven Beziehung zur Macht. Indem ich die korpo-materielle Politik des Atems analysiere, etwa durch eine Infragestellung von Konzepten menschlicher Freiwilligkeit und Unfreiwilligkeit (insofern die Atmung sowohl ein freiwilliger als auch ein unfreiwilliger Prozess ist), eröffne ich den Raum für eine Auseinandersetzung mit den Besonderheiten intraaktiver und differenzieller Konstitutionen und Transformationen von korpo-materieller und korpo-affektiver Arbeit und Macht. So begreife ich z.B. das Husten und Spucken eines Bergarbeiters aus einer mit Kohlenstaub gefüllten Lunge als einen Moment der Gegenwehr, oder das panik- und angstgesteuerte Atmen als korpo-affektive transformative Kraft, die sowohl atemraubende Krisen als auch Kontinuitäten der Welt ausdrückt.

Materielle Arbeit betrifft zum Beispiel die ortsspezifische Verstoffwechselung von Kohle, aber sie hat auch einen dispersen Charakter. Die Dispersion beruht etwa auf der Wucht nicht-menschlicher Kräfte (wie Gaskonzentrationen im Bergwerk) und auf technologischen Entwicklungen, die eine Frage der Politik der globalen Verteilung von Macht ist und in verschiedenen Kohleminen in unterschiedlichen Teilen der Welt jeweils andere Folgen hat. In meinem Verständnis von materieller Arbeit ist die von Körpern verrichtete Arbeit keine Frage der menschlichen Verkörperung als einer essentiellen, abgegrenzten und universellen Form. Korpo-materielle Arbeit ist stattdessen eine Frage der intraaktiven Konstitution eines Gewebes von bakteriellen, elementaren, biochemischen, technologischen, sozialen und anderen agentiellen Kräften. Dies erlaubt, Machtverhältnisse als sozial und materiell zu verstehen – intraaktiv und differenziell – und daher müssen sowohl soziale als auch materielle Agentialität (in der Ambivalenz ihrer ermächtigenden sowie ihrer einschränkenden und schmerzhaften Wirksamkeit) im Rahmen einer intersektionalen Konzeptualisierung von Machtverhältnissen diskutiert werden, auch im Sinne von korpomaterieller und umweltbezogener Handlungsmacht.

---

kommt. Im Englischen changiert *matter* bekanntlich zwischen Materie und Bedeutung/Gewicht. [Anm.d.Ü.]

Das Einatmen der staubigen Luft in einem Kohlebergwerk oder der verschmutzten Luft in einer Kohleregion (oder in Städten wie Peking) macht zudem deutlich, dass Luft nicht selbstverständlich gegeben und nicht frei von Machtverhältnissen ist. In der Kohlemine zum Beispiel ist die Atemluft eine körperliche, technische, wirtschaftliche und politische Angelegenheit. Sie ist auch eine Notwendigkeit und ein ständiges Risiko – die Luft, die das Leben einerseits erhält, schädigt andererseits die Lungen der Bergleute, und könnte sie auch töten, wenn ihre spezifische Zusammensetzung und Konzentration eine Explosion verursacht. In einem Bergwerk ist diese Luft auch eine Errungenschaft, denn sie muss über das Belüftungssystem ausgeglichen, konserviert und zirkuliert werden (im Bergwerk ebenso wie beispielsweise in jedem Gebäude mit Klimaanlagen oder anderen Luftregulierungssystemen).

Das Konzept der materiellen Arbeit erlaubt es, sich mit dem kohlenstaubreichen Atmen als einer spezifischen, situierten und zerstreuten, agentiell weltbildenden korpo-materiellen Praxis auseinanderzusetzen. Materie (sowohl korpo-materielle als auch Kohlenstaub oder Grubengas) wird dabei als dynamisch intraaktive und differenzielle Agentialität von biologischen, geologischen, chemischen sowie kulturellen, sozialen, ökonomischen und politischen Kräften verstanden. In diesem Sinne handelt es sich sowohl um einen analytischen Zugang als auch um eine materielle Praxis. Darin artikuliert die Atmung der Bergleute die geopolitische Geschichte und Gegenwart der Kohleförderung, die politischen, ökonomischen und ökologischen Aushandlungen sozialer Normen und Hierarchisierungen, die korpo-materiellen Reproduktionen struktureller Machtverhältnisse und die Widerstände gegen sie.

Die materielle Arbeit des Atmens wird in Praktiken umgesetzt, die gemeinsam geteilt, aber nicht universell sind. Während in physiologischen Diskursen die Atmung durch universell geteilte Muster und Strukturen (z.B. physikalische Prinzipien von Diffusionsprozessen) funktioniert, verändert sie sich durch das verkörperte Leben intersektionaler Machtverhältnisse. Beispiele für diese verkörperten Unterschiede sind das Atmen von frischer versus verschmutzter Luft, das Staublungensyndrom, korpo-affektive Notlagen im Zusammen-

hang mit sozialen Strukturen der Diskriminierung oder das Leben mit Atemtechnologien (z.B. Beatmungsgeräte, künstliche Lungen oder extrakorporale Membranoxygenierungstechnologien). Materielle Arbeit ist also differentiell, und im Fall der Korpo Materialität problematisiert sie ein universales Verständnis von Verkörperung, adressiert korpomaterielle Spezifitäten und die intraaktive Relationalität von Korpo-Materialität und Macht.

Zugleich ist sie eine Angelegenheit von mehr-als-menschlichen Akteuren. Eingebettet in ein trans-korporeales Verständnis von Ökonomien, Ökologien und Naturkulturen hilft sie die Agenzialität verschiedener weltbildender Kräfte zu artikulieren. Dabei ist wichtig, diese nicht als Objekte, sondern als agentielle Kräfte der Wissensproduktion zu verstehen.[9]

Kampfatmung und strukturelle Operationen der Macht

Die bisher diskutierten transformativen Aktualitäten und Potenziale sind keine rein individuellen Angelegenheiten. Fanons Begriff der Kampfatmung bringt zum Ausdruck, wie Operationen gesellschaftlicher Machtverhältnisse strukturell erstickend wirken. So argumentieren Perera und Pugliese: »Combat breathing names the mobilization of the target subject's life energies merely in order to continue to live, to breathe and to survive the exercise of state violence«.[10] Das Fanon'sche Konzept der Kampfatmung beschreibt die Verkörperung staatlicher Gewalt und – um nur einige der Somatechniken zu nennen – gouvernementaler, kolonialer, kapitalistischer, rassistischer und vergeschlechtlichter Nekropolitik.[11] In den Operationen der kolonialistischen Staatsgewalt werden Individuen auf, wie Fanon es nennt, »Zielkörper« reduziert, die entbehrlich sind. Ein Zielkörper ist:

---

9 Vgl. S. Alaimo: »Trans-Corporeal Feminisms and the Ethical Space of Nature«.

10 Perera, Suvendrini/Pugliese, Joseph: »Introduction: Combat Breathing: State Violence and the Body in Question«, in: Somatechnics 1 (1), 2011, S. 1.

11 Vgl. Mbembe, Achille: »Necropolitics«, in: Public Culture 15 (1), 2003, S. 1–40.

> »reduced to a soma of such utter political and economic vulnerability that the very possibility of respiration becomes the ultimate challenge. As such, the target subject's energies are fully committed merely to surviving; as such, the logic of state violence is predicated on ensuring that the subject cannot begin to expand their energies in resisting, contesting or subverting the power of the state.«[12]

Auch die gegenwärtigen tödlichen Operationen des strukturellen Rassismus in den USA oder in der sich verschärfenden Grenzpolitik Europas zählen zu jenen staatlich-politischen Gewaltakten, deren erstickende Effekte von Privilegierung und Deprivilegierung darüber entscheiden, wessen Leben und welche Lebensweisen zählen. Kampfatmung wird dabei sowohl zur materiellen Arbeit als auch zum analytischen Werkzeug, um die Dynamiken zeitgenössischer – hier: westlicher – Nekropolitik zu verstehen.[13] Gleichzeitig machen die Proteste von Black Lives Matter deutlich, dass Nekropolitik in einer differenzierenden Weise funktioniert, die sich nicht auf humanistische Behauptungen von Gleichheit reduzieren lässt, in denen unterschiedliche strukturelle Machtverhältnisse übersehen werden. Kampfatmung artikuliert materiell, wie Machtbeziehungen verinnerlicht werden:

> »how colonialism is far from being only applied on a territory's resources – in this sense, colonialism is still extremely operative through globalized industries – but also enacts itself onto the colonized bodies and their daily lives. Throughout *The Wretched of the Earth*, Fanon talks about the ›muscular contraction‹ of the colonized body, who is ›constantly on his guard‹ [Fanon 1961, 16]«.[14]

---

12 S. Perera/J. Pugliese: »Introduction: Combat Breathing: State Violence and the Body in Question«, S. 2.

13 Vgl. A. Mbembe: »Necropolitics«, S. 1–40.

14 Lambert, Léopold: »# TOPIE IMPITOYABLE /// Combat Breathing: Frantz Fanon and Corporeal Violence«, in: The Funambulist. December 11, 2014, http://thefunambulist.net/2014/12/11/topie-impitoyable-combat-breathing-frantz-fanon-and-corporeal-violence/.

Muskelarbeit, allgegenwärtige Anspannungen, Zwänge und Erstickungsgefühle in einem von Angst und Panik erfüllten Leben, aber auch im erstickenden Leben mit einer kohlenstaubgefüllten Lunge, sind Materialisierungen intersektionaler Machtverhältnisse. Sie teilen Dynamiken materieller Arbeit und artikulieren zugleich die Unterschiedlichkeit der Machtverhältnisse.

Diese Prozesse vollziehen sich immer schon korpo-affektiv. Kelly Oliver argumentiert in einer Zusammenführung der Konzepte von Kampfatmung und Psychoanalyse:

> »the circular ... movement between skin, emotions, psyche, muscles, sores, and values undermines any ›black and white‹ distinctions between mind and body or between economic and psychological oppression, and suggests that the colonization of the body and the material world is also always the colonization of psychic space. ... Colonialism affects the economy, the infrastructure, the physical environment, but it also affects the psyche, the sense of self, the bodies, and the very being of the colonized«.[15]

Innerhalb einer solchen Politik – und hier im Fall der lähmenden Kräfte von Angst und Panikattacken – wird das Atmen zu einer ambivalenten Bindung an das Weiterleben zwischen Aushalten und Widerstand sowie ständigen Verhandlungen des Strebens nach normativer Positionalität und Subjektivität.

Der Fanon'sche Begriff der Kampfatmung hilft, die Dynamik der Verinnerlichung von Machtbeziehungen zu beschreiben, d.h. wie Operationen der Macht menschliche korpo-affektive Realitäten hervorbringen. Die Verinnerlichung von Macht ist ein wesentlicher Bestandteil von Prozessen der materiellen Arbeit, doch letztere beinhaltet eine noch komplexere Dynamik der Relationalität von Geist, Körper und Macht. Macht wird nicht nur verinnerlicht, sondern auch korpo-materiell und korpo-affektiv ausgeübt, verstoffwechselt, transformiert und bekämpft. Diese Prozesse sind wechselseitig intraaktiv konstituierend,

---

15 Oliver, Kelly: The Colonization of Psychic Space: A Psychoanalytic Social Theory of Oppression, Minneapolis: University of Minnesota Press 2004, S. 49.

und Macht und Korpo-Materialität halten dabei agentiell, intraaktiv und differenziell die Dynamik in Gang. Die intraaktive Materialisierung individueller und struktureller Dynamiken gesellschaftlicher Machtverhältnisse ist entscheidend für das Verständnis der diskursiven, sozialen und politischen Wirkungsweisen von materieller Arbeit. Gleichzeitig unterstreicht dieses Konzept auch die politische Bedeutung der materiell-dynamischen Prozesse, die Machtverhältnisse intraaktiv materiell-diskursiv sowohl in Kraft setzen als auch verhandeln, sowie Widerstand leisten und auf Veränderung drängen.

Die tägliche Hyper- oder Hypoventilation, Muskelverspannungen, Blutdruck, Erstickungsgefühle, kreisende Gedanken und Kieferschmerzen sind angstgesteuerte performative Materialisierungen des korpo-affektiven, agentiellen Kampfes mit den gesellschaftlichen Machtverhältnissen, und eine Forderung nach Rekonzeptualisierung der herrschenden Vorstellungen von menschlicher Subjektivität und einer Transformation der gesellschaftlichen, politischen, wirtschaftlichen, kulturellen und ökologischen Machtverhältnisse. Gleichzeitig sind diese Prozesse des Widerstands und der Transformation Kräfte, die das Leben atembar machen können. Die materielle Arbeit der Atmung kann nicht nur das Erstickungsgefühl bei Panikattacken und Ängsten unterbrechen. Die Forderung, die darin enthalten ist, forciert auch individuelle und gesellschaftliche, unmittelbare und zukünftige Veränderungen. Wichtig ist, dass solche Rekonfigurationen aktiv und passiv stattfinden können. Die Welt in Auflösung und die notwendigen Veränderungen können sowohl zur Aktivierung von Panikattacken führen als auch zu lähmenden Angstzuständen, wenn man tagelang im Bett bleibt.

Politik der Atmung

In der vorangegangenen Diskussion war wesentlich, dass korpo-materielle und korpo-affektive Politiken der materiellen Arbeit sowohl gemeinsam als auch in unterschiedlicher Weise ausgeübt werden. Das Gleiche gilt für die Politiken der Atmung. So hebt Léopold Lambert hervor:

> »Bodies and the administration of their breathable atmosphere … are at stake in the colonizing and decolonizing combat. The decolonizing violence does not only comprise bullets and bombs, but also the various means that forces out the colonial control on the colonized body and its individual and collective ›biosphere.‹ Economic, legal, cultural, sartorial, social radical disruptions therefore constitutes as much a valid emancipatory strategy as military means do, depending on each situation, and each phase of decolonization«[16]

Dekolonisierungspraktiken – aber auch Kämpfe in anderen politischen Kontexten – finden daher nicht nur in Gestalt von bewaffnetem Widerstand, Straßenprotesten und politischer Organisation statt, sondern auch in Form von vielfältigen körperlichen, individuellen, sozialen, kulturellen, ökokritischen oder alternativen ökonomischen Aktivitäten.

Politik vollzieht sich auch in alltäglichen Formen des Atmens und der Atemnot. Wie Tejumola Olaniyan argumentiert, kann Atmen ein Weg sein, sich normativen Vorstellungen von menschlicher Subjektivität zu widersetzen, die in ihren Hierarchisierungspraktiken und materiellen Auswirkungen alle Vorstellungen von Alternativen einengen oder im Keim ersticken:

> »›Combat breathing‹ is agnostic breathing. Harassed, pursued, and intimidated but nevertheless confounding all attempts to unravel the secrets of its resilience, combat breath is characteristically tactical. Neither are its contours carved in stone nor are its modulations predictable. A veritable weapon in the hands of the dominated against, in Shange's words ›the involuntary constrictions n amputations of their humanity‹ (Shange 1981, xiii), combat breath resists recuperation by the dominant by being a ›hazard to definitions‹ (Shange 1981, 115). It confronts the oppressor as a ›problem‹, ›incomprehensible‹ utterly ambivalent and inaccessible.(1995, 121)«[17]

---

16 L. Lambert: »# TOPIE IMPITOYABLE /// Combat Breathing: Frantz Fanon and Corporeal Violence«.

17 Olaniyan, Tejumola: Scars of Conquest/Masks of Resistance: The Invention of Cultural Identities in African, African-American, and Caribbean Drama, New

In einem solchen Verständnis wird die materielle Arbeit des Kampfatmens zu einer Möglichkeit, sich dominanten Normen zu widersetzen und repressive, einschränkende und ausschließende Machtverhältnisse zum Vorschein zu bringen. Als solche sind die Politiken der materiellen Arbeit des Atmens in Panikattacken und Ängsten – mit ihren schmerzhaften Aspekten – auch Akte, die Veränderung einfordern: Sie zeigen Verwundbarkeiten auf, sie produzieren Brüche in den Leistungserwartungen und Normen menschlicher Subjektivität und in (ermächtigenden und zerstörerischen) Aneignungen des Subjekts. Wer ›scheitert‹, scheitert immer verkörpert. Angst kann sich – neben vielen anderen körperlichen Ausdrucksformen der (korpo-affektiven) Dynamik des Scheiterns, der Verletzung, der Deprivilegierung, der Ausbeutung, des Traumas oder des Verlustes, um nur einige zu nennen – auch in Magenschmerzen, durch Hautrisse bei akuter Neurodermitis, Kieferschmerzen infolge von Zähneknirschen, Nacken-, Arm- und Rückenverspannungen oder Tinnitus äußern. All diese Zustände verkörperter Erfahrungen und affektiven Werdens sind Momente des körperlichen Widerstands – Empfindungen, die in der Sozialisation westlicher Subjekte häufig ignoriert und unterdrückt werden, abgespalten von Vorstellungen des Selbst und den sozialen, ökonomischen und kulturellen Formen der Performanz (»richtiger menschlicher«) Subjektivität. Die Dynamik der materiellen Arbeit des Atmens ist eine Möglichkeit, körperliche Kräfte des Widerstands zu entfalten. Diese Kräfte sind materiell politisch und sind nicht nur Reaktionen auf die Welt, sondern Kräfte der Welt.[18] Sie sind performative Materialisierungen des intraaktiven relationalen Werdens von Körpern, Affekten und sozialen Machtverhältnissen sowie der intraaktiven Agentialität

York: Oxford University Press 1995, S. 121. Olaniyan bezieht sich hier auf: Shange, Ntozake: »Three Pieces; Spell #7: Geeche Jibara Quik Magic Trance Manual for Technologically Stressed Third World People; A Photograph: Lovers in Motion, Boogie Woogie Landscapes«, New York: St. Martin's Press 1981, S. xiii und S. 115.

18 Zu einem solchen Verständnis von Materialität vgl. K. Barad: Meeting the Universe Halfway.

multipler menschlicher, aber auch nicht-menschlicher Agentien wie Luftgasen oder Bakterien.

Gleichzeitig ist die materielle Arbeit, wie ich gezeigt habe, auch eine transformative, ermächtigende und befähigende Dynamik. Oder besser gesagt, sie ist ein Prozess, der die Ambivalenzen der intraaktiven und differenziellen Konstituierung von gelebter Unterdrückung, Widerstand und Ermächtigung performativ umsetzt. Als solche sind die korpo-affektiven Prozesse von Ängsten und Panikattacken Ausdruck einer Politik der Ambivalenz – einer Politik der Verzweiflung und der Sehnsucht, der Entkräftung und der Ermächtigung, der Unbeweglichkeit und der Aktivierung, der Verinnerlichung und des Widerstands. In dieser Ambivalenz ist die materielle Arbeit des panischen Atmens Ausdruck der Aushandlung des Werdens innerhalb von Machtbeziehungen (im Sinne von affirmativen und resistenten, aber auch von unterstützenden, komplizenhaften und reproduzierenden Praktiken).

Und während Fanons Verständnis von Leben als Kampfatmung die Prozesse der Verinnerlichung von Macht verdeutlicht, wobei die Fähigkeit, einen Atemzug zu nehmen, lediglich eine kurze Atempause darstellt, plädiere ich auch für eine politisch agierende, nicht nur indikative oder inkorporative, dynamische Relationalität von Atmung und Macht – ein Ansatz, in dem Atmung eine Form des Lebens in Verletzlichkeit ist, oder vielmehr ein verletzliches Leben, in dem Politik nicht nur auf der Straße oder in Formen organisierter Gouvernementalität stattfindet, sondern auch in alltäglichen korpo-materiellen und korpo-affektiven Praktiken; ein Ansatz, in dem Politik Verwundbarkeit nicht nur beschreibt, sondern selbst im Kern verwundbar ist.

In einer solchen Politik erfordert die Suche nach alternativen Lebensweisen alternative korpo-affektive Weisen des Seins in der Welt. Wie Sara Ahmed verdeutlicht, erfordern queere Aspirationen auf alternative Zukünfte die Möglichkeit zu atmen, und zwar frei zu atmen, insofern jedes politische und ethische Anliegen eine Frage des Atmens ist.

> »We could remember that the Latin root of the word *aspiration* means ›to breathe.‹ I think the struggle for a bearable life is the struggle for

> queers to have a space to breathe. Having space to breathe, or being able to breathe freely, as Mari Ruti describes (2006, 19), is an aspiration. *With breath comes imagination.* With breath comes possibility. If queer politics is about freedom, it might simply mean the freedom to breathe.«[19]

Das Atmen ist also auch eine ethische und politische Kraft für den feministischen Kampf. Als solches ist das Atmen keine bloße Metapher – für Leben und Freiheit oder für eine Kraft, die atmende Wesen am Leben hält. Ich ziehe es vor, das Atmen im Sinne der Prozesshaftigkeit von materieller Arbeit zu verstehen, im Sinne korpo-affektiver, materiell-diskursiver und situativ verteilter, agentiell-intraaktiver Akte, im Sinne von Verstoffwechslungen, Transformationen und Widerständen gegen intersektionale Machtverhältnisse bzw. des Inkraftsetzens von Alternativen. Mein Vorschlag ist, sich mit Atmung in seiner alltäglichen korpo-materiellen und korpo-affektiven Praxis zu beschäftigen, in der das Atmen eine Form des Lebens in Verletzlichkeit ist, eine Form von verletzlichem Leben und Politik. Für eine solche Politik der Verletzlichkeit sind Ängste und Panikattacken auf unterschiedliche Weise Ausdruck korpo-affektiver und materiell-diskursiver Dynamiken, die – durch Spannungen, wechselnde Atemmuster, Blutdruck, Hormonhaushalt etc. – intraaktiv Veränderungen und Widerstände gegen Kräfte bewirken, die das Leben erdrückend, immobilisierend, traumatisierend und unerträglich machen. Um sich Veränderungen vorstellen und sie umsetzen zu können, ist es notwendig, Politik nicht nur im Sinne von Protestpolitik, gewaltsamen Konflikten oder Sozial-, Kultur- und Wirtschaftskritik zu verstehen, sondern auch (in ihrer intraaktiven Relationalität) im Sinne von Atemarbeit und der Suche nach Räumen der Atembarkeit.

---

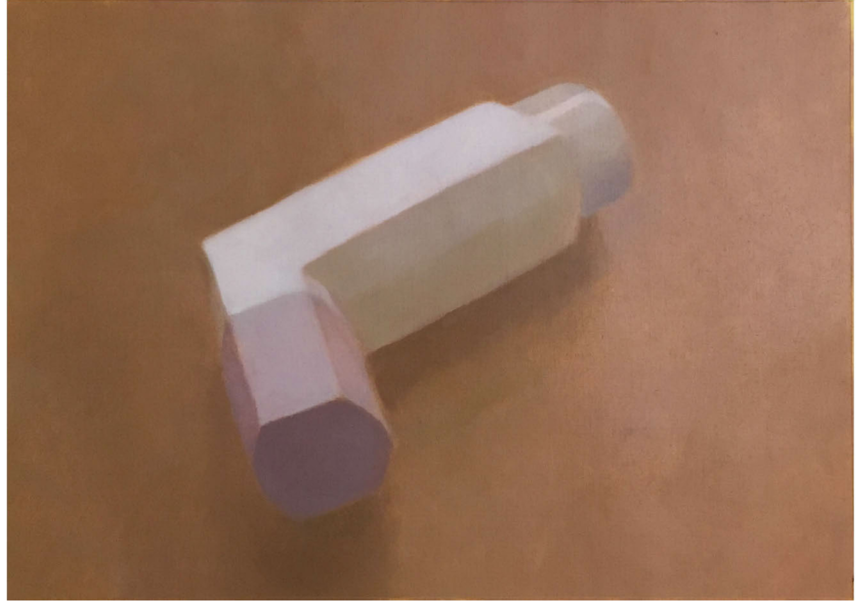
19 Vgl. Ahmed, Sara: The Promise of Happiness, Durham/London: Duke University Press 2010, S. 120 [Herv.i.O.].

o.T.

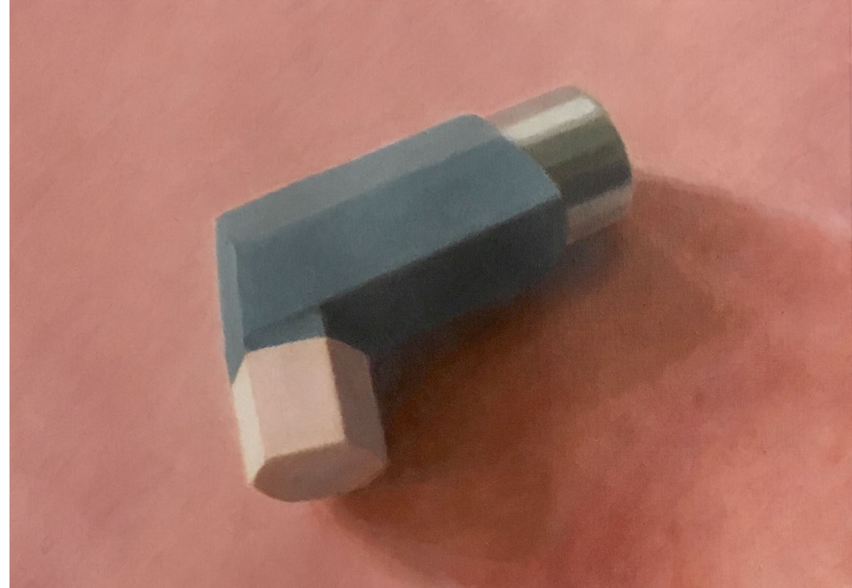
Constantin Nestor

Abbildungen auf der folgenden Doppelseite:
Constantin Nestor: *o.T.* (2022)
vier Arbeiten à 30 x 42 cm, Öl auf Papier, aufgezogen auf Holz
Courtesy Constantin Nestor









Ein einfacher Gegenstand. Er liegt gut in der Hand, wie ein kleiner Revolver, doch anstelle einer Kugel feuert er einen rettenden Sprühstoß ab – durch das kürzere Ende, das Mundstück. In Relation zu den teils riesigen und komplexen Apparaten, die in der Medizingeschichte zur Behandlung akuter Luftnot entwickelt wurden (etwa die »Eiserne Lunge«, die den ganzen Körper umschließt), ist es ein schlichter Applikator. Asthma-Sprays bzw. Asthma-Inhalatoren dienen der portionierten Verabreichung eines Wirkstoffs, »Dosier-Aerosole« heißen sie offiziell. Aerosole sind Gasgemische mit flüssigen und festen Schwebeteilchen, in pandemischen Zeiten sind sie in Verruf geraten – zumindest jene, die von Menschen selbst ausgestoßen werden, denn sie können Virenmaterial enthalten und an Umstehende verbreiten. Aerosole können auch künstlich hergestellt und menschlichen Lungen bewusst zugeführt werden, nicht immer in heilender Absicht. Ein Asthma-Spray aber ist ein heilsames Aerosol: Es weitet die Bronchien, die sich in asthmatischer Beklemmung verengt haben.

Die Bilder von Constantin Nestor zeigen Asthma-Inhalatoren in verschiedenen Ausführungen. Entfernt erinnert das an den Gestus der Pop Art, einzelne Alltagsgegenstände und Produkte durch serielle Wiederholung und Vergrößerung in Szene zu setzen, oft in knallbunten, abstrahierten Druckgrafiken. Hier allerdings ist das Objekt in eher zurückhaltenden Farben und detailreicher malerischer Ausgestaltung zu sehen, bis hin zum metallischen Glänzen des Wirkstoffbehälters und den Kanten der verschiedenfarbigen Schutzkappen. Seine Form tritt auf verschiedenen Untergründen haptisch hervor. Nicht zu sehen ist der Vorgang der Anwendung: Kein Mund, der den Inhalator umschließt, keine Hand, die den Behälter nach unten drückt, wie in schematischen Zeichnungen auf Beipackzetteln. Die Sprays sind sich auf den Bildern selbst genug, liegen aber jederzeit bereit, wenn menschliches Luftholen nicht mehr ausreicht. Wenige Gegenstände können die Medialität der Atmung so kompakt veranschaulichen.

Mit dem Flügelschlag des Schmetterlings

Zur Medienökologie der Luft in LaToya Ruby Fraziers *The Notion of Family*

Katrin Köppert

Zwei große Bäume, deren Baumwipfel die dunkel aufziehenden, drückend erscheinenden Wolken berühren, verengen von rechts und links den Bildraum,[1] die dominante Motorhaube drängt von unten. Obwohl an der Luft, scheint kaum Platz zum Atmen. Entsprechend ernst ist der Blick des Mannes, der die Betrachter*innen direkt trifft, aber auf Abstand hält. Das Auto ist zusätzlich Schutzschild vor dem Außen des Bildes, einer Welt, in der der Freeway #Breeway ist. So steht es auf der Fensterscheibe: #Breeway. Mit dem Hashtag verbindet sich der Ruf nach Gerechtigkeit für Breonna Taylor, die am 13. März 2020 in der Nacht von Ermittlern des Louisville Metropolitan Police Department durch mindestens acht Projektile tödlich verletzt wurde. Acht Projektile. Dann die Zahl elf. Elf Mal musste zwei Monate nach der Ermordung Taylors George Floyd seinen Atem bemühen, um zu sagen, er könne nicht atmen, um schließlich erstickt zu werden, von einem *weißen*[2] Polizisten, der lässig,

1 Aufgrund der fehlenden Reproduktionsgenehmigung für das Bild vgl. https://www.vanityfair.com/culture/2020/08/breonna-taylor vom 29.08.2022.

2 Ich verwende Kursivsetzung, um die soziale Konstruktion der Kategorie Weißsein herauszustellen. Auf Basis der sozialkonstruktivistischen Herangehensweise entscheide ich mich jedoch dafür, Schwarz großzuschreiben, und zwar um der gelebten oder verkörperten Erfahrung insbesondere im Kontext antirassistischer Widerstandsbewegungen Rechnung zu tragen. Vgl. Eggers, Maureen Maisha et al.: »Konzeptuelle Überlegungen«, in: Dies. (Hg.), Mythen, Masken

mit einer Hand in der Hosentasche neun Minuten und neunundzwanzig Sekunden auf seinem Hals knien blieb. Zur gleichen Zeit werden erste Zahlen zur Sterblichkeitsrate der US-afro-amerikanischen Bevölkerung an COVID-19 veröffentlicht: Sie liegt bei 50,3 Prozent im Vergleich zu 20,7 bei *weißen* US-Amerikaner*innen.[3]

Der Erstickungstod hat Struktur. Er geht unter anderem auf den wissenschaftlichen Rassismus zurück, das heißt zum Beispiel den Wahnwitz eines Spirometers, der Schwarzen Menschen eine geringere Lungenkapazität bescheinigte.[4] Mit solchen ›Befunden‹ wurde Sklaverei gerechtfertigt. Aufgrund ihres angeblich verminderten Lungenvolumens seien Schwarze Menschen für nichts anderes als Feldarbeit ›zu gebrauchen‹. Dabei war es Sklaverei, die die Lungen erschöpfte.[5] Schwarze Menschen daraufhin zu behandeln und entsprechend zu medikamentieren, war kein Umkehrschluss, den die Medizin zu ziehen bereit war. Gestorben wird so noch immer nicht nur häufiger, sondern auch qualvoller, wie das Beispiel Susan Moore zeigt. Als Ärztin hatte sie vor ihrem corona-bedingten Tod am eigenen Leib erfahren müssen, nicht ausreichend mit Schmerzmitteln versorgt zu werden.[6] Die ungleiche Ausgabe schmerzlindernder Arzneien ist nur eine Folge der langen Geschichte des medizinischen Rassismus. Die Annahme, Schwarze Körper seien schmerzresistenter,[7] spielt sicherlich auch eine Rolle, wenn

---

und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland, Münster: Unrast Verlag 2005, S. 11–13.

3 https://www.theguardian.com/world/2020/may/20/black-americans-death-rate-covid-19-coronavirus vom 03.10.2021.

4 Vgl. Braun, Lundy: Breathing Race into Machine. The Surprising Career of the Spirometer from Plantation to Genetics, Minneapolis: University of Minnesota Press 2014.

5 Vgl. Sharpe, Christina: In the Wake. On Blackness and Being, Durham/London: Duke University Press 2016, S. 112.

6 https://www.nytimes.com/2020/12/23/us/susan-moore-black-doctor-indiana.html vom 03.10.2021.

7 Vgl. hierzu insbesondere die vergeschlechtlichte Geschichte des medizinischen Rassismus im Kontext der Erfindung des Spekulums. Snorton, Riley: Black on Both Sides. A Racial History of Trans Identity, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2017.

Krankenhäuser dort geschlossen werden, wo nach dem *white flight*[8] vornehmlich sie es sind, die den Auswirkungen der Deindustrialisierung ins Antlitz schauen. Dass dieses Antlitz eine Fratze ist, wird mit Blick auf die Zerstörung nicht nur der Umwelt, sondern der Körper deutlich. Die mit der Industrialisierung einhergehenden Schäden durch Luftverschmutzung und Wasserkontamination bleiben in den Gefäßen und Kapillaren Schwarzer Körper und Landschaften archiviert, während mit dem Rückbau der Stahlwerke und der Abfertigung der Autoindustrie die Infrastrukturen medizinischer Versorgung wegbrechen.

In der Fotografie, die ich zu Beginn dieses Beitrags beschreibe, läuft all das zusammen. In ihr versammeln sich die rassistische Polizeigewalt, der medizinische Rassismus und die ökoloniale Gewalt, und wird Atemnot zum – wenngleich visuell stummen, so doch aber deutlich vernehmbaren – Mittelpunkt. Die US-afro-amerikanische Fotografin LaToya Ruby Frazier beschreibt die Motivation für diese Fotografie, die Teil einer Serie ist, die die Cover-Story der Vanity-Fair-Spezialausgabe zu Breonna Taylor begleitet, wie folgt:

> »I can't stop thinking about Breonna Taylor, her murder and unjust criminalization made me so upset that I risked my life and broke quarantine, knowing that I am highly susceptible to COVID-19 due to having Lupus, an autoimmune disorder.«[9]

Um visuelle Gerechtigkeit[10] für Taylor zu schaffen, riskierte Frazier ihr Leben, weil sie aufgrund der industrialisierungsbedingten Umweltverschmutzung und schlechten Gesundheitsversorgung im Rust Belt, wo sie aufwuchs, an der sogenannten Schmetterlingskrankheit leidet, einer Erkrankung, die sie hochgradig empfänglich für das Corona-Virus macht. Und so steht zwar der Mord an Breonna Taylor im Vordergrund

---

8 Unter *white flight* ist die Abwanderung der *weißen* Bevölkerung aus Gebieten gemeint, die unter der Deindustrialisierung tiefgreifende Umstrukturierungen durchlaufen, mit mitunter desaströsen Auswirkungen auf den Gesundheitssektor.

9 https://latoyarubyfrazier.com/publications/the-great-fire/ vom 3.10.2021.

10 Ebd.

der Fotografie und verweisen die kleinen Schuhe, die Taylors Lebensgefährte Kenneth Walker knapp über den Hashtag hält, auf die durch polizeiliche Hassverbrechen abgebrochene Zukunft Schwarzen Lebens, aber vibrieren auch die mit De-Industrialisierung einhergehenden und für US-afro-amerikanisches Leben ungleich verheerenderen Auswirkungen in dem Bild mit. Das Auto ist nicht nur symbolischer Ort des rassistischen Polizierens,[11] es steht auch für die für US-Afro-Amerikaner*innen ambivalente Dekarbonisierung der Automobilindustrie, ein Thema das Frazier in der Fotoserie *The Last Cruze* (2019) eingehend und mit Blick auch auf die Effekte im Gesundheitssektor behandelte. Die Wolken wiederum, die sich über dem Auto zusammenziehen bzw. in der Motorhaube spiegeln, verweisen auf die sich in ihnen sammelnden Toxine, mit denen sich Frazier in der Serie *The Notion of Family* (2015) auf persönlich intime Weise beschäftigt hatte.

Die Fotografie verstehe ich als visuelle Metapher der Atemnot und symbolische Zustandsbeschreibung einer Gegenwart, in der sich das Selbstverständlichste zum politischen Minenfeld verkehrt, weil alle atmen, aber jede*r anders.[12] Auf sie möchte ich – verbunden mit der Frage, wie der Atem lebenssichernd in Schwarzen, BIPOC, Indigenen Körpern gehalten werden kann – ver-antwortend reagieren, um

---

11 Vanessa Eileen Thompson spricht vom Polizieren als einer Praxis der Polizei, die aber über die Polizei hinausgeht und auf die Kriminalisierung Schwarzer Menschen als Prinzip des Rassismus in der Geschichte der Moderne verweist. Dieses Prinzip beruht auf der rassifizierten Grenzziehung, wonach *weiße* Rechtssubjekte vor denen geschützt werden müssen, die aus dem Bereich des Rechts herausgedrängt werden: Das umfasst neben Schwarzen Menschen People of Color, Rom*nija, Sint*ezza, Muslim*a und auch Juden* und Jüdinnen*. Vgl. El-Tayeb, Fatima/Thompson, Vanessa Eileen: »Alltagsrassismus, staatliche Gewalt und koloniale Tradition. Ein Gespräch über Racial Profiling und intersektionale Widerstände in Europa«, in: Wa Baile, Mohamed et al. (Hg.), Racial Profiling. Struktureller Rassismus und antirassistischer Widerstand, Bielefeld: transcript 2019, S. 311–328, hier S. 316f.

12 Vgl. Choy, Timothy: »Distribution«, in: Cymene Howe/Anand Pandian (Hg.), Anthropocene Unseen. A Lexicon, Goleta: Punctum Books 2020, S. 105–109.

Donna Haraways Konzept der Responsabilität bzw. der *response-ability* aufzugreifen.

Um responsabel zu sein und sich, vor allem auch als *weiße* Akademiker*in in Resonanz zu begreifen für die drängende Frage, »what it takes […] to keep breath in the Black body«,[13] bedarf es nach Haraway spekulativer Formen des *figuring*. Insofern die Grenze zwischen Wissenschaft und Spekulation manchmal nur eine optische Täuschung ist,[14] wie das Beispiel des Spirometers zeigt, ist es notwendig, sich spekulativen Erzählungen zuzuwenden, die die Fähigkeit haben, Unwahrscheinliches zusammenzufügen bzw. das Unwahrscheinliche einer Überwindung von Kolonialismus und Rassismus in der Gegenwart zu sollizitieren, um Heilung anzubieten, ohne Ganzheit zu versprechen.[15] Für dieses *figuring* braucht es dieses Ding, dieses Muster, dieses Gefüge, »the thing that is not oneself but which one must go.«[16] Und so wende ich mich dem Schmetterling statt der Schmetterlingskrankheit zu, und füge ihn als Fadenfigur (*string figure*) ein, die mir erlauben soll, Fäden im engmaschigen Geflecht des rassistischen Komplexes am spezifischen Ort des Rust Belts zum Zeitpunkt der Deindustrialisierung herauszulösen – auch mit dem Ziel, Resonanz dergestalt zu erzeugen, dass neue Muster wahrnehmbar werden und neue Wege, »[to] respond ›with wonder and admiration, you[17] are still alive, like hydrogen, like oxygen‹«[18], wie es Christina Sharpe in Bezugnahme auf Dionne Brand zum Ausdruck bringt. Mit dem Schmetterling, dessen altgriechisches

13 C. Sharpe: In the Wake, S. 109.

14 Vgl. Harrasser, Karin: »Donna Haraway. Natur-Kulturen und die Faktizität der Figuration«, in: Stephan Moebius/Dirk Quadflieg (Hg.), Kultur. Theorien der Gegenwart, Wiesbaden: Springer Verlag 2006, S. 580–594, hier S. 580.

15 Vgl. Tsing, Anna in Haraway, Donna: Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene, Durham/London: Duke University Press 2016, S. 136.

16 D. Haraway: Staying with the Trouble, S. 3.

17 Hierbei handelt es sich um ein situiertes »you«, das sich an ein Schwarzes Subjekt in der zweiten Person Singular richtet.

18 Dionne Brand in C. Sharpe: In the Wake, S. 109.

Wort für »Hauch«, »Atem«, »Seele« steht,[19] beziehe ich mich auf die Fotografie Fraziers und speziell die Serie *The Notion of Family* auf eine Weise, die Atemnot in eine Medienökologie der Luft zu verwandeln vermag, sodass der Atem im Schwarzen Körper zirkulieren kann und Leben dort vorstellbar werden lässt, wo es bisher zu überleben nicht bestimmt war.[20] Mit dem Schmetterling möchte ich aber auch die aufgrund von Nekropolitik, *environmental racism* und rassistischer Medizin kaum wahrnehmbaren Schwingungen in der Fotografie aufspüren und vergrößern, sodass die – wie beim Schmetterlingseffekt – winzig kleinen Ursachen des Flügelschlags die Bedingungen für die Interaktion zwischen den Elementen so verändern, dass sie am Ende massive, aber unvorhergesehene Auswirkungen haben, wie ein Hurrikan,[21] wie eine dekoloniale Explosion.[22]

Dabei geht es nicht um eine Nachahmung des Schmetterlings, wie Haraway schreibt: Das Ziel ist, einen »fleischlichen Vorschlag«[23] zu machen, der – verwoben mit der Überzeugung, andere Praktiken akademischen Wissens ausloten zu müssen – Schwarze, Braune und Indigene Zukunft in der Gegenwart spürbar werden lassen kann. Damit – wie zu

---

19 Vgl. Kitchell Jr., Kenneth F.: Animals in the Ancient World from A to Z, London/New York: Routledge 2014, S. 19; Levinson, Hermann/Levinson, Anna: »Schmetterlinge (Lepidoptera) im ägyptischen und griechischen Altertum«, in: Nachrichten der Deutschen Gesellschaft für allgemeine und angewandte Entomologie 23 (3), 2009, S. 121–132.

20 In Anlehnung an das berühmte Zitat »We were never meant to survive« von Audre Lorde. Lorde, Audre: »A Litany of Survival«, in: Dies.: The Black Unicorn, New York: W.W. Norton 1978, S. 31.

21 Coole, Diana/Frost, Samantha: »Introducing the New Materialisms«, in: Dies. (Hg.), New Materialisms: Ontology, Agency and Politics, Durham/London: Duke University Press, S. 1–43, hier S. 14.

22 Im Anschluss an Kara Keeling, die mit Frantz Fanon dekoloniale Explosion als apokalyptisches Moment versteht, das noch nicht ist, aber permanent hergestellt werden muss. Vgl. Keeling, Kara: The Witch's Flight. The Cinematic, the Black Femme, and the Image of Common Sense, Durham/London: Duke University Press 2007, S 35f.

23 Haraway, Donna: Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän, Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag, S. 205.

sehen sein wird – vollzieht sich ein Registerwechsel in der Betrachtung von Fotografie, die bei Frazier Anklänge sozialdokumentarischer Darstellung hat und im ersten Moment den Blick auf rassialisierte Prekarität mit Mitleid oder solidarischer Identifikation assoziiert. Aber eben nur im ersten Moment. Im zweiten schon werden entsprechende Gefühle und Identifikationen durchkreuzt, sodass wir im Orientierungsrahmen einstudierter Parameter der Blicktheorie verloren gehen. Stattdessen bin ich in die Fotografie als eine mediatisierte Umgebung fleischlich involviert und affektiv adressiert, sodass ich eher resoniere und vibriere, als dass ich mich als *weiß* situierte Betrachterin im Modus der Aneignung identifiziere. In der Vibration zumindest sehe ich eine Chance für eine Medienökologie der Luft, die Ein- und Ausströmung erlaubt und – mit dem Flügelschlag eines Schmetterlings assoziiert – auch als eine dekoloniale Ästhetik der Turbulenz[24] verstanden werden kann.

The Notion of Family

Dass ich mit LaToya Ruby Fraziers Serie zu Breonna Taylor beginne, mich aber nun mit ihrer 2015 erschienenen, von 2001–2014 angefertigten Langzeitstudie *The Notion of Family* beschäftige, soll kein Widerspruch sein. Orientiert an der *slow violence*[25] des mit der Industrialisierung einhergehenden *environmental racism* arbeitet Frazier seit *The Notion of Family* kontinuierlich und mitunter über lange Projektzeiträume zu den Interdependenzen von Klasse, Gender und *race* in Hinsicht auf ökoloniale, polizeiliche und medizinische Gewalt. Daher hat *The Notion of Family* nichts an Aktualität eingebüßt.

---

24 Édouard Glissant schreibt, dass mit der Ästhetik der Turbulenz ein Anderes des Denkens zum Vorschein kommt, das Anlass ist, etwas zu ändern. Vgl. Glissant, Édouard: Poetics of Relation, Ann Arbor: University of Michigan Press 1997, S. 154f.

25 Vgl. Nixon, Rob: Slow Violence and the Environmentalism of the Poor, Cambridge/London: Harvard University Press 2013.

1982 in Braddock geboren, einem Stadtteil in den östlichen Vororten von Pittsburgh im Allegheny County, Pennsylvania, erlebt Frazier am Beispiel ihrer eigenen Familie, wie tief in die Ritzen der eigenen Wohnung, des eigenen Körpers, des familiären Geflechts die materiell-semiotischen Bedingungen der Implosion des Rust Belts ziehen – sodass sich in *The Notion of Family* Körper und post-industrielle Landschaft aufeinander abbilden.

Frazier setzt ins Bild, was in den Augen der *weißen* Mehrheitsgesellschaft unsichtbar ist: Der Dampf, der aus den Schloten der Stahlwerke von Braddock emporsteigt und sich hier wie ein seiner Umwelt angepasster Falter in die weiß-grau-schwarz gehaltenen Flächen der postindustriellen Landschaft einfügt, wird kontrastiert mit einem schonungslosen Blick auf die Zerrüttung der städtischen Infrastruktur, des privaten Wohnraums, der familiären Verhältnisse und körperlichen Integrität in vor allem afro-amerikanischen Communities.[26] Der Niedergang der ortsansässigen Stahlwerke, der mit der Schließung des einzig verbleibenden Großarbeitgebers – dem Krankenhaus – und dem auf die Crack-Kokain-Krise reagierenden *War on Drugs* einherging, wird in seinen rassialisierten und auch vergeschlechtlichten Dimensionen thematisiert, und zwar entgegen der seit Trump raumgreifenden Darstellung der vor allem *weißen* Arbeiter*innenschaft, die vom Zusammenbruch des Rust Belt betroffen sei. Die ausschlaggebende Motivation Fraziers war, diese »continued omission, erasure, invisibility and silence surrounding African-American sacrifices to […] the American grand narrative«[27] kritisch herauszuarbeiten, nicht zuletzt aufgrund der eigenen Opfer, die sie und ihre Familie bringen mussten. Sowohl ihre Großmutter wie auch ihre Mutter waren an Krebs erkrankt. Sie selbst – wie bereits erwähnt – leidet an der seltenen und im Zusammenhang mit Umwelteinflüssen stehenden Autoimmunerkrankung Lupus, der

---

26 Viele der hier besprochenen Fotografien können auf der Webseite der Künstlerin eingesehen werden: https://latoyarubyfrazier.com/work/notion-of-family/ vom 29.08.2022.

27 http://lens.blogs.nytimes.com/2014/10/14/latoya-ruby-fraziers-notion-of-family/ vom 3.10.2021

sogenannten Schmetterlingsflechte. Die auf Rassismus und Klassismus zurückzuführende Not an lebensspendender Luft legt sich wie eine Flechte über Fraziers Leben, lauert wie ein Schatten über ihr,[28] was nicht selten auch unmittelbar in Form von verschiedenen Schattensetzungen und an Kara Walker erinnernde Silhouetten zum Ausdruck kommt.

Die in den Innenräumen inszenierten Schatten als Merkzeichen der giftig dräuenden Abgaswolken, der bleiernen Polizeigewalt auf den Straßen legt sich auf die Gesichter der Frauen in Fraziers Familie. Ernst, erschöpft und desillusioniert schauen sie in die Kamera, ihr Spiegelbild. Dorothea Langes *Migrant Mother* (1936) scheint durch. Und tatsächlich ist die sozialdokumentarische Fotografie Langes Folie für Fraziers Schaffen, jedoch unter umgekehrtem Vorzeichen. Frazier sagt zu ihrer ersten Begegnung mit *Migrant Mother*:

> »In that moment it just hit me. This is an iconic image, but we don't know the woman's name in the photograph, we only talk about the photographer and the government. How do you bring agency and power to the subject that everyone else is benefiting from? As it happens, her name was Florence Owens Thompson, she died destitute, and her children never received royalties from those images.
> That's where it began. Considering the difficult reality my mother, my grandmother and I were living in, I thought, ›Well, wouldn't it be a great way to honor Florence Owens Thompson by thinking about what her portraits might have looked like had she photographed herself?‹ And so I ran with that idea.«[29]

Die Fehlstelle der sozialdokumentarischen Fotografie, also die Absenz des Subjekts bei gleichzeitiger Präsenz des Bildobjekts, wird zum Dreh- und Angelpunkt von Fraziers Arbeit. Indem sie sich selbst fotografiert, werden die Grundfesten der sozialkritischen Fotografie tangiert: die Positionen von Subjekt und Objekt laufen ineinander. Auch das Genre

28 Frazier schreibt im Katalog: »The shadow from the steel mill always hovered above us.« Frazier, LaToya Ruby: The Notion of Family, New York: Aperture Foundation 2014, S. 15.

29 https://ideas.ted.com/an-unexpected-family-photo-album/ vom 3.10.2021.

des Studioportraits und die dafür hergerichtete Ateliersituation mit aufgestellten Matratzen und vorgeschobenen Vorhängen als Leinwandkulissen durchkreuzen den eingeübten Blick der Sozialdokumentation. Dabei interessiert mich besonders ein Aspekt, den Walter Benn Michaels und Daniel Zamora herausarbeiten: der mit Blickachsen erzeugte Bruch mit dem Pathos der sozialdokumentarischen Fotografie. Vor allem in Auseinandersetzung mit *Mom Making an Imgage of Me* (2008) diskutieren Michaels und Zamora das Verhältnis der Blicke zueinander.

Während der Titel suggeriert, die Mutter würde ein Bild ihrer Tochter anfertigen, wird deutlich, dass ihr Blick auf sich selbst gerichtet ist. Die Tochter reagiert entsprechend weder mit einem Blick in den Spiegel, der auf die Mutter zielt, noch schaut sie in die Kamera. Auch sie betrachtet sich selbst. Die Betrachter*innen, die mit der mittig aufgestellten Kamera im Bild als Avatar anwesend sind, befinden sich außen vor, werden nicht adressiert, sind förmlich auf sich und den offenen Schlund des Objektivs zurückgeworfen. In der Übereinkunft von Mutter und Tochter, sich nicht aufeinander zu beziehen, performen sie dennoch füreinander, weil das Publikum außen vor bleibt: »There's no appeal to the beholder; in fact; the effect of their theatricality is rather to seal the beholder out.«[30] Insofern als hier die Betrachter*innen ausgeschlossen werden, wird die Anwesenheit der im Bild befindlichen Fotografinnen bezeugt, mehr noch: betont.[31] Durch ihre Verweigerung, die Zuschauer*innen anzuschauen, werden letztere herausgehalten und keine Identifikationsangebote gemacht, die zu Mitgefühl oder -leid verführen. Die Annahme, eine identifikatorische Ethik der Fotografie könne Mitgefühl erzeugen, das in der Solidarität der *weißen* bürgerlichen Klasse aufgeht, wird hier konsequent zerstreut. Daher – so möchte

30 Michaels, Walter Benn/Zamora, Daniel: »Chris Killip and LaToya Ruby Frazier. The Promise of a Class Aesthetic«, in: Radical History Review 132 (October 2018), S. 23–45, hier S. 37.

31 Michaels, Walter Benn: »Anti-Capitalism and the Camera«, in: Kevin Coleman/Daniel James (Hg.), Capitalism and the Camera. Essays on Photography and Extraction, London/New York: Verso, S. 101–119, hier S. 116.

ich im Weiteren argumentieren – resonieren die Bilder affektiv auf eine Weise, die nur wenig anschlussfähig ist an im Blick auf das Elend emporsteigende Betroffenheitsgefühle, die dann doch auch wieder nur der Selbstbespiegelung dienen. Stattdessen erzeugen sie ein Klima des Auftriebs, in dessen Folge Verwirbelungen entstehen, die dekolonial auch insofern sind, als Ästhetik hier nicht länger nur vom Augensinn und den Blicken abgleitet wird, sondern – zur Disposition gestellt – affektive Register der Frequenz berühren, die ich im Folgenden einführen werde. Dabei möchte ich die Fotografie Fraziers im Kontext einer dekolonialen Medienökologie der Luft diskutieren. Der Schmetterling hebt seine Flügel.

Respiratory Currents: Like the Vibrato of a Hum

Im Angesicht der stummen Blicke, die zu keiner Identifikation einladen, mich mir selbst überlassen, bin ich mit der Unsagbarkeit konfrontiert, von der auch Frazier im Katalog schreibt: »Grandma Ruby internalized the idea that Black women aren't supposed to cry; they're to remain silent and endure suffering.«[32] Statt zu weinen, bleiben die Frauen in Fraziers Familie in den Fotografien stumm und scheinen ihr Leid zu ertragen. Doch – und so möchte ich im Anschluss an Tina M. Campt meinen – beginnt es, im Angesicht der Unsagbarkeit von Worten und der Unmöglichkeit zu weinen, zu summen.

»He hummed instead of crying«,[33] schreibt Campt, als sie von ihrem Vater spricht, der einen Song von Roberta Flack summt, weil er über den Tod seiner Frau nicht weinen kann. Das Summen versteht sie als eine sonische Frequenz, die sie an die alltäglichen Praktiken und Affekte Schwarzer Communities heranführt. Diese sind auch für die Fotografie Fraziers wesentlich, insofern als wir es mit Ansichten der häuslichen

32 L.R. Frazier: The Notion of Family, S. 26.

33 Campt, Tina M.: Listening to Images, Durham/London: Duke University Press 2017, S. 4.

Sphäre, des Arztbesuchs, des Wartens auf den Bus, aber auch des Protests gegen die Schließung des Krankenhauses zu tun haben. Mit dem Summen des Vaters im Ohr ›sieht‹ Campt Fotografie ganz anders, kann in der fast nicht hörbaren Modalität des Summens die Frequenz vernehmen, die bedeutet, sich dem Krach des Sprechens zu verweigern, um schließlich atmen zu können.[34] Mit dieser Frequenz jedoch geht es ihr nicht allein um eine Aussage über soziale Reproduktion, sondern um eine Ruptur von dem, was als Sozialität gemeinhin apostrophiert ist.[35] Ihr Argument dreht sich um die kleine Einheit des Sounds, die *lower-frequency*, deren Effekte weitaus triftiger sind, als angenommen. Wie beim Schmetterling ist es die infinitesimale Bewegung, deren Effekt eine leichte Luftverwirbelung ist, die eine Reihe komplexer atmosphärischer Veränderungen auslöst, die einen Hurrikan verursachen können. Der Flügelschlag des Schmetterlings, mit dem ich hier versuche symbiotisch zu denken, lässt mich die Fotografien als eine dekoloniale Medienökologie der Luft verstehen. Der angespannte Blick Fraziers in vielen der Fotografien und die muskuläre Spannung des Gesichts als Artikulation der Erfahrung, kolonisiert zu sein, wie es Campt nach Frantz Fanon und Darieck Scott beschreibt,[36] versetzen das Bild in Schwingung. Es beginnt zu summen, zu vibrieren, sodass wir – durch Luftverwirbelung in Unruhe versetzt – unruhig bleiben[37] und aufmerksam werden, responsabel gegenüber den kolonialen Kontinuitäten im Kontext des mit Luftverschmutzung verknüpften Anthropozäns, aber auch gegenüber den alternativen Visionen Schwarzer Zukünftigkeit,[38] die wir in der Kraft der Verweigerung Schwarzer Weiblichkeit, zu lachen, zu weinen, wahrnehmen können. How to hold fast to that indifference?[39] Wie an der

34 Vgl. auch C. Sharpe: In the Wake, S. 109.

35 T.M. Campt: Listening to Images, S. 5.

36 Ebd., S. 50.

37 In Anlehnung an die deutsche Titelübersetzung von Donna Haraways »Staying with the Trouble« von Karin Harrasser.

38 T.M. Campt: Listening to Images, S. 50.

39 In Anlehnung an Yusoff, Kathryn: »Insensible Worlds: Postrelational Ethics, Indeterminacy and the (K)nots of Relating«, in: Environment and Planning D: Society and Space 31 (2), 2013, S. 208–226, hier S. 209.

Gleichgültigkeit, die uns die abgebildeten Schwarzen Frauen entgegenbringen, festhalten? Lässt sich auch hier mit dem Schmetterling denken, speziell dem Monarchfalter, der in geografischer Koexistenz mit den Luftverschmutzungen im Rust Belt zu kämpfen hat? Der Monarchfalter widersetzt sich im engen Verhältnis zu Seidenpflanzen in Nordamerika der Luftverschmutzung. In den Ackerfurchen, an den Straßenrändern siedeln sich die Seidenpflanzen an, um zu überleben und das Überleben des Falters zu garantieren. Pflanzen und Falter lenken unsere Aufmerksamkeit auf die Furchen,[40] die Risse und Spalten,[41] die sich auch in den Fotografien Fraziers wiederfinden und die Bilder dreidimensional werden lassen, sodass sie aus ihrer Glattheit heraustreten, haptisch werden, uns angehen.

At a frequency felt rather than heard

Mit dem Flügelschlag des Schmetterlings beginnen die Bilder zu summen und brummen, was als niedrige Frequenz bedeutet, ein hörbarer Luftzug zu sein, aber eben auch eine sich auf Haut und Körper übertragende Vibration. Ich gerate mit meiner Haut in Kontakt zu dem Bild, werde haptisch berührt, ohne direkt ergriffen zu sein. Dieser Eindruck des Haptischen der Fotografien Fraziers wird bewirkt durch die vielen Bettlaken, Vorhänge und Kleiderberge, deren Falten Furchen bilden und Tiefen im Bild schaffen, die Resonanzräume erzeugen und affektive Repositorien, jedoch nicht für alle auf gleiche Weise. Eher meine ich im Anschluss an Elspeth H. Brown und Thy Phu, dass es sich bei den Fotografien um affektive Speicher der US-afro-amerikanischen Erfahrung han-

40 D. Haraway: Unruhig bleiben, S. 196.

41 Vgl. Yusoff, Kathryn: A Billion Black Anthropocenes or None, Minneapolis: University of Minnesota Press 2018, auch Köppert, Katrin: »Rifted Algorithms. Digitale Medienkunst postafrikanischer Zukünfte«, in: Navigationen 2 (2021), S. 145–158.

delt,[42] die mich angehen, aber nicht ins Bild dergestalt einfalten, mich mitgemeint zu fühlen, um Bestürzung zu reklamieren.

In *Huxtables Mom and Me* (2008) steht Frazier im Morgenmantel neben einem Kleiderberg vor verschlossenen Vorhängen direkt der Kamera wie auch der sich im Spiegel hinter ihr reflektierenden Mutter zugewandt. Sie trägt ein T-Shirt mit dem Aufdruck der wohl bekanntesten US-afro-amerikanischen TV-Familie, den Huxtables aus der Bill Cosby Show.

Unabhängig davon, dass diese Fernsehgeschichte von der Realität des wegen Sexualstraftaten inhaftierten Protagonisten Cosby eingeholt wurde, ist auch hier das Idealbild afro-amerikanischer Familiarität verblasst, auf dem Shirt, aber auch anhand der sich nicht kreuzenden Blicke von Mutter und Tochter. Das affektive Register der von Armut und Krankheit geprägten Familie Fraziers scheint Entfremdung und Desillusioniertheit zu sein. Der Tarnstoff, den die Mutter trägt, symbolisiert die emotionale Anpassung an die desolate Umgebung draußen vor dem Fenster. Und trotzdem zeugen die Vorhänge, Decken und Kleiderhaufen vom Alltag dieser beiden, binden sie zusammen, machen mit ihren Furchen und Kuhlen ein Angebot, sich zurückzuziehen, zusammen zu kuscheln. Diese Falten »give us the affective registers through which these images enunciate alternate accounts of their subjects«.[43] Für Brown und Phu stehen diese affektiven Register in Bezugnahme auf Tina M. Campt, Hortense Spillers und Christina Sharpe für eine »aspirational futurity«,[44] womit gemeint ist, eine Zukunft in der Gegenwart in Kraft zu setzen, um eine Zukunft zu schaffen, die noch nicht ist, aber sein muss. Insofern verstehe ich diese Register der haptischen Affizierung als eine Behauchung. Es wird Luft zum Atmen zugeführt, wo Atmung schwerfällt und strukturell unmöglich scheint.

---

42 Brown, Elspeth H./Phu, Thy: »The Cultural Politics of Aspiration: Family Photography's Mixed Feelings«, in: journal of visual culture 17 (2), 2015, S. 152–165, hier S. 156.

43 Ebd., S. 157.

44 Ebd.

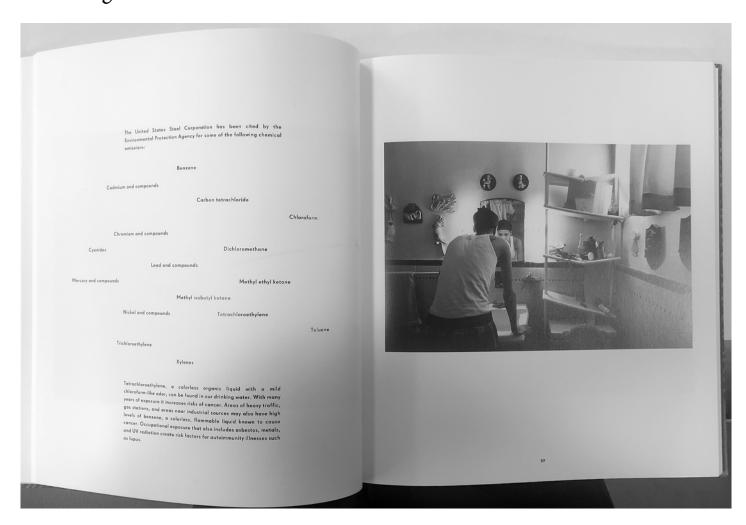
Gleichzeitig – und hiermit knüpfe ich wieder an die Frage der Dekolonialität dieser Medienökologie an, also der turbulenten Verwirbelung, die das System der rassistischen ökolonialen Gewalt angreift – meine ich, dass es nicht nur um eine Behauchung geht, sondern immer auch um die Verweigerung, die Betrachter*innen pauschal zu involvieren. Ich denke hier wieder mit dem Schmetterling, der, wenngleich auch Falter genannt, nicht für die Faltung bzw. Einfaltung (von Betrachter*innen ins Bild) steht, sondern auch etymologisch für die Oberflächenbeschaffenheit der Schuppe.[45] Mit den Schuppen lässt sich die Texturierung der Oberfläche vorstellen, wie sie in den Fotografien Fraziers erarbeitet wird (vor allem *Momme Shadow*, 2008), und damit auch das affektive Register, das – mit der anderen etymologischen Geschichte des Schmetterlings aufgerufen – den Atem und die Behauchung aktiviert. Die Schuppen funktionieren mit ihren abgeflachten Haaren, die dachziegelartig auf den Flügeln liegen, auch als Schutzschild. Die mit den Schuppen einhergehende, oft ja sehr schöne und immer symmetrische Musterung dient der Tarnung, aber auch der Warnung bis hin zur Vergiftung des Feindes. Der Schönheit der Muster, die sich auch in den Stoffen in den Fotografien ausdrückt, ist folglich auch die Verweigerung eingeschrieben, sich vom Außen berühren zu lassen. Auch wenn die Bilder haptisch erscheinen und uns förmlich angehen, stellen sie keine Einladung zur übergriffigen Identifikation mit dem Dargestellten dar. Dass die Bilder uns angehen und mit ihrer Vibration einen fühlbaren Druck (auf unserer Haut) erzeugen, ist eher Teil einer Medienökologie der Luft, die ich als dekolonial deswegen verstehe, weil sie Unruhe stiftet, Chaos nahezu. Dieses Chaos kann im Sinne einer radikalen Öffnung von Zukunft verstanden werden – wie beim Schmetterlingseffekt, bei dem die Ergebnisse nicht vorhersagbar sind oder von den Anfangsbedingungen abgeleitet werden können. Diese Theorie des Chaos konvergiert mit einer Ästhetik der Turbulenz, die als Fraktal bekannt ist – und die in der Fotografie Fraziers in Form der Wolke eine Rolle spielt.

---

45 https://de.wikipedia.org/wiki/Schuppe_(Schmetterling) vom 3.10.2021.

Clouds of Imagination

Abbildung 1


The United States Steel Corporation has been cited by the Environmental Protection Agency for some of the following chemical emissions:

Benzene

Cadmium and compounds

Carbon tetrachloride

Chloroform

Chromium and compounds

Cyanides

Dichloromethane

Lead and compounds

Mercury and compounds

Methyl ethyl ketone

Methyl isobutyl ketone

Nickel and compounds

Tetrachloroethylene

Toluene

Trichloroethylene

Xylenes

Tetrachloroethylene, a colorless organic liquid with a mild chloroform-like odor, can be found in our drinking water. With many years of exposure it increases risks of cancer. Areas of heavy traffic, gas stations, and areas near industrial sources may also have high levels of benzene, a colorless, flammable liquid known to cause cancer. Occupational exposure that also includes asbestos, metals, and UV radiation create risk factors for autoimmunity illnesses such as lupus.

Screenshot aus dem Katalog *The Notion of Family* von LaToya Ruby Frazier, 2014

Im Katalog *The Notion of Family* befindet sich eine Doppelseite, die rechts eine Fotografie zeigt, in der Frazier sichtlich erschöpft über ein Waschbecken gebeugt in einem Badezimmer steht, dessen Einrichtung den körperlichen bzw. emotionalen Zustand zu unterstreichen scheint (Abb. 1). Links daneben lesen wir »The United States Steel Corporation has been cited by the Environmental Protection Agency for some of the following chemical emissions.« Es folgen diverse chemische Elemente, bei denen es sich, wie der Text weiter unten beschreibt, um Toxine handelt, die sich im Wasser und in der Luft von Arealen in der Nähe industrieller Stätten wie zum Beispiel der Stahlwerke Braddocks befinden. Sie verursachen Krebs wie auch Lupus. Auffällig ist, dass Frazier die Elemente wolkenförmig anordnet. In einem Interview sagt sie dazu:

»What is that invisible thing harming me? When I weaved the book together in 2014, it became important to me to list all the chemical pollutants, to write them as if they were atomized particles floating in the air. It was to give the reader, through the text, a sense of what was outside, in the environment, but also inside me.«[46]

Um der Unsichtbarkeit der Bedrohung durch Luftverschmutzung entgegenzuwirken, schreibt sie die Schadstoffe aus und bringt sie in die Form einer Wolke, damit deutlich werden kann, dass sie nicht harmlos am Himmel hängen. Der Wolke eingeschrieben ist die von ihr als Okkupation bezeichnete Gewalt, den Schadstoffen ausgesetzt sein zu müssen.[47] Die Wolke ist aber gleichzeitig mit dem Schmetterlingseffekt affiliiert. Sie ist ein Fraktal und insofern das geometrische Muster, das die chaotische Dynamik visualisiert, für die der Schmetterlingseffekt steht. Das Fraktal weist statt einer glatten eine gebrochene Struktur mit einem hohen Grad an Selbstähnlichkeit auf und basiert auf einer Idee der Rekursion und Iteration, die in die Geschlossenheit des Systems das Moment der Unendlichkeit einträgt. Von Grenzen, Einteilungen und Messungen bestimmte Raum- und Zeitkonzeptionen werden mittels der rational nicht mehr begreiflichen Vorstellungsdimension des Unendlichen aufgesprengt. Zukunft kann sich öffnen, in der Gegenwart von Wolken. Besonders Fraktale, die in der Natur vorkommen, wie Wolken, aber auch Flussverläufe, Korallen, Bäume bilden dabei einen Algorithmus, der sich als ökologisch ausweist. So kann die fraktale Anordnung der schädlichen Partikel auch als Baumkrone interpretiert werden, deren Blätter auf effiziente Weise Sonnenlicht einfangen und schließlich Sauerstoff produzieren.[48] Wichtig bei dieser Medienökologie der Luft ist, dass sich Vor-

46 Gallois, Christophe/Tenu, Claire: »Interview with LaToya Ruby Frazier«, in: Christophe Gallois (Hg.), LaToya Ruby Frazier, Luxembourg: Mousse Publishing 2019, S. 10.

47 Sie spricht von »occupational exposure«, vgl. L.R. Frazier: The Notion of Family, S. 56.

48 http://kunst.uni-koeln.de/monthly/nervous-systems-deepdreams-perspektiven-digitaler-kulturen-anhand-von-tabita-rezaires-premium-connect-2017/ vom 26.03.2021, auch K. Köppert: »Rifted Algorithms«, S. 155.

stellungen des Gleichgewichts nicht mit holistischen Ansätzen verkoppeln, sondern solchen, die dekoloniale Möglichkeit immer im Kontext von neokolonialer Unmöglichkeit, hier am Beispiel von *environmental racism*, sehen. Die Aufgabe ist, uns gegenüber den Möglichkeiten und Potenzialitäten responsabel zu machen und (Erzähl-)Räume in der neokolonialen und rassistischen Gegenwart zu schaffen, »wo das Fabulieren vom Sauerstoff als Lebensquell und von der Luft als Teil des Auftriebs getragen w[ird], mit dem Vogel weiterzudenken, der den Sonnenaufgang feiert und eine ›Kraft‹ bezeugt, für die er empfänglich ist und die ihn zum Singen bringt.«[49] An die Stelle des Vogels den Schmetterling zu setzen, sollte nicht schwer fallen, hieß er bis zur ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Tagvogel.[50] Nur bezeugt der Schmetterling eine Kraft, die ihn nicht zum Singen bringt, wohl aber zum Summen. Inwiefern dessen Frequenz und affektive Register eine Rolle für die dekoloniale Medienökologie der Luft in der Fotografie LaToya Ruby Fraziers spielen, habe ich versucht zu figurieren.

49 Stengers, Isabelle: »Wir sind nicht allein auf der Welt«, in: Kathrin Peters/Andrea Seier (Hg.), Gender- & Medien Reader, Zürich: diaphanes 2016, S. 303–322, hier S. 322.

50 Vgl. Lemma *Schmetterling*, in: Kluge, Friedrich (Hg.), Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, bearb. von Elmar Seebold, 25. durchgesehene und erweiterte Aufl., Berlin/Boston: De Gruyter 2011.

Transtemporales Versammeln
Schwarze postfilmische Ästhetiken eines »kämpferischen Atmens«

Maja Figge

> »Da ist nicht ein besetztes Territorium mit unabhängigen Individuen. Das gesamte Land, seine Geschichte, wird angefochten, entstellt; man hofft auf seine endgültige Vernichtung. Unter diesen Umständen ist das Atmen eines Individuums ein beobachtetes, ein besetztes Atmen. Es ist ein kämpferisches Atmen.« (*Frantz Fanon: »Algerien legt den Schleier ab«*[1])

> »Slavery had established a measure of man and a ranking of life and worth that has yet to be undone. If slavery persists as an issue in the political life of black America, it is not because of an antiquarian obsession with bygone days or the burden of a too-long memory, but because black lives are still imperiled and devalued by a racial calculus and a political arithmetic that were entrenched centuries ago. This is the afterlife of slavery – skewed life chances, limited access to health and education, premature death, incarceration, and impoverishment. I, too, am the afterlife of slavery.« (Saidiya Hartman: *Lose your Mother. A Journey along the Atlantic Slave Route*[2])

---

1 Fanon, Frantz: »Algerien legt den Schleier ab«, in: Ders., Aspekte der algerischen Revolution, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1969, S. 45.

2 Hartman, Saidiya: Lose your Mother. A Journey along the Atlantic Slave Route, New York: Farrar, Straus & Giroux 2007, S. 6.

Elf Mal rief Eric Garner am 17. Juli 2014 »I can't breathe« während er einem ungerechtfertigten und unrechtmäßigen Würgegriff durch einen *weißen* Polizisten ausgesetzt war, an dessen Folgen er starb. »I can't breathe« rief auch George Floyd, bevor er am 25. Mai 2020 starb, nachdem ein *weißer* Polizist mehr als neun Minuten auf seinem Hals gekniet und ihm die Luft abgeschnürt hatte. Die Worte stehen für einen systemischen anti-Schwarzen Rassismus in den USA und darüber hinaus, die wachsende Zahl der durch rassistische Polizeigewalt ermordeten Schwarzen Leben, aber auch für die vielfältigen Formen des »afterlife of slavery«, die diese Leben bestimmen.[3] Die Verunmöglichung des Atmens ist nichts Neues, sondern kennzeichnet die Schwarze Erfahrung und verweist auf ein »Archiv der Atemlosigkeit«[4]. In den Worten »I can't breathe« artikuliert sich zudem ein Riss, wie Ashon T. Crawley schreibt, eine Unterbrechung – von Eric Garners und George Floyds Leben und dem vieler anderer, sowie eine ethische Aufforderung, die uns zum Handeln aufruft:

> »›I can't breathe‹ charges us to do something, to perform, to produce otherwise than what we have. […] Garner's plea, his ›I can't breathe,‹ an ethical charge for those of us who are alive and remain to be caught up in the cause of justice against the violence, the episteme, that pro-

3 »Zudem verweist die Verunmöglichung von Atmen, als eine epistemologische Bedingung in den Analysen des Schwarzen Feminismus, auf die Intersektionalität von frühzeitigen Toden durch nicht atmen können im und durch das Gesundheitssystem, durch überproportionale Armut, die Entwertung der Sorgearbeit, mangelndem Zugang zu Bildung, Risiken durch Wohnungslosigkeit, überbordende und mörderische Polizeigewalt und der stete Ausbau von Sicherheitsregimen, nekropolitische Grenzregime im Schwarzen Mittelmeer, Lager und Abschieberegime und Umweltrassismus.« Thompson, Vanessa E.: »When ›I Can't Breathe‹ Becomes Pandemic. Why Black Feminism Matters Now!«, in: Migrazine 2020 /1, https://migrazine.at/artikel/when-i-cant-breathe-becomes-pandemic-why-black-feminism-matters-now vom 12.03.2022.

4 Sharpe, Christina: In the Wake. On Blackness and Being, Durham/London: Duke University Press 2016, S. 109.

> duced his moment of intensity, the moment of his assault and murder.«[5]

»I can't breathe« ist spätestens seit der Ermordung George Floyds zum Aufschrei der globalen Black Lives Matter-Proteste geworden, in denen Frantz Fanons Beschreibung der Unmöglichkeit des Atmens als Grund für die antikoloniale Revolte in *Black Skin, White Masks*[6] aufgegriffen und auf die heutige Situation übertragen wurde: »We revolt simply because, for many reasons, we can no longer breathe«.[7]

In der jüngsten Videoarbeit des Künstler_innenkollektivs *The Otolith Group* (Kodwo Eshun, Anjalika Sagar), INFINITY MINUS INFINITY (UK 2019),[8] werden die Worte »I can't breathe« nach 13 Minuten gesprochen: von einer vielköpfigen Schwarzen Asiatischen Göttin[9] (Esi Eshun), einer multiplen Entität »as a sort of a mediumistic way as a channel for both transmission and reception of information from different time zones and different spatial zones«.[10] Ihr drittes Auge ist ein (Video-)Portal,

5 Crawley, Ashon T.: Blackpentecoastal Breath. The Aesthetics of Possibility, New York: Fordham University Press 2017, S. 1f.

6 »It is not because the Indo-Chinese has discovered a culture of his own that he is in revolt. It is because ›quite simply‹ it was, in more than one way, becoming impossible for him to breathe.« Fanon, Frantz: Black Skin, White Masks, London: Pluto Press 1986, S. 226.

7 Rose, Arthur: Combat Breathing in Salman Rushdie's *The Moor's Last Sigh*, in: Reading Breath in Literature. Palgrave Studies in Literature, Science and Medicine, Cham: Palgrave Pivot 2019, S. 113–134, hier S. 114, https://doi.org/10.1007/978-3-319-99948-7_6.

8 Die 52 Minuten lange 1-Kanal Videoinstallation ist in Koproduktion mit dem Z33 House of Contemporary Art, Design and Architecture (Hasselt, Belgien) und im Auftrag der Sharjah Architektur Triennale 2019 entstanden. The Otolith Group: Department of Xenogenesis. Curated Programme, http://otolithgroup.org/index.php?m=project&id=225 vom 2.03.2022.

9 Anjalika Sagar in »Blackness and Post-Cinema: John Akomfrah and the Otolith Group in Conversation«, in: Frieze: Contemporary Art and Culture, 214 (Oktober 2020), https://www.frieze.com/article/blackness-and-post-cinema-john-akomfrah-and-otolith-group-conversation vom 7.3.2022.

10 Esi Eshun in: LUX Moving Image: Department of Xenogenesis: Hostile Environment: Environmental Hostility, 1.07.2020, https://www.facebook.com/

durch das hindurch andere Orte, Zeiten, Zusammenhänge oder Kontexte aufgesucht werden (können). Während durch dieses ›Auge‹ zunächst grüne Baumkronen zu sehen sind, kündigt zunehmender Rauch bereits das Feuer an, das nur wenige Sekunden später lodert und den Wald verbrennt. Anschließend sprechen die fünf Köpfe der Entität vor einem Himmel von sich auftürmenden Rauchwolken die drei Worte versetzt im Chor. Die toxische anti-Schwarze Atmosphäre, die die Atemlosigkeit verursacht, das was Christina Sharpe »the weather« nennt, nämlich »the totality of our environments; the weather is the total climate; and that climate is antiblack«[11], zeigt sich hier als Ineinanderfallen von *environmental hostility* und »hostile environment«. »I can't breathe« meint dabei gleichermaßen den polizeilichen Würgegriff *und* die Effekte des »racial capitalocene«[12], das Schwarze und Indigene Bevölkerungen im globalen Süden wie im globalen Norden ungleich härter trifft.

INFINITY MINUS INFINITY untersucht das britische Nachleben der Sklaverei unter der Prämisse der Untrennbarkeit von Rassismus und menschengemachter Klimakrise und entwirft dabei eine Schwarze feministische digitale Kosmologie[13], die sich auf die »anti-imperialist poetics of Una Marson, the alluvial incantations of Édouard Glissant, the black feminist poethics of Denise Ferreira da Silva and the Black Anthropocene of Kathryn Yusoff« bezieht.[14] Darin wird das Atmen als Vehikel der Wissensproduktion begriffen, das es ermöglicht, die verschiedenen konvergierenden Aspekte der durch das anti-Schwarze Wetter hervorgerufenen Atemlosigkeit zusammenzubringen:

---

watch/live/?ref=watch_permalink&v=684948372067472, 1:20:45-1:21:10. Sagar beschreibt sie als »an entity, a broadcaster from a dimension outside time«. A. Sagar in: Blackness and Post-Cinema: John Akomfrah and the Otolith Group in Conversation.

11 C. Sharpe: In the Wake, S. 104.

12 Vergès, Françoise: »Racial Capitalocene«, in: Gaye Theresa Johnson/Alex Lubin (Hg.), Futures of Black Radicalism, London/New York: Verso Books 2017, e-book.

13 Vgl. LUX : INFINITY minus infinity, https://lux.org.uk/work/infinity-minus-infi nity vom 2.03.2022.

14 The Otolith Group: Department of Xenogenesis.

> »When the film was made, we were thinking of the sense of breath, the breath as being the vehicle through which we move towards a meditation, let's say, so it is kind of key to knowledge, to knowing. The pulse of the breath. So, when we were working with the other members of the group, who were performing and writing and thinking with us to make this film, this character that Esi [Eshun] is, is a multi-headed god whose multiple forms of thinking converge upon one thought.«[15]

Meine Lektüre greift das im Zitat entworfene Verständnis des Atmens als Schlüssel zum Wissen auf und untersucht, wie es sich in den ästhetischen Verfahren dieser postfilmischen[16] Videoarbeit niederschlägt.

Ich möchte im Folgenden zeigen, dass der ›Puls des Atmens‹ als interskalares und relationales Vehikel die vielstimmigen, transhistori-

---

15 Anjalika Sagar in: Burning Futures Podcast: On Ecologies of Existence. # 5 »Beyond The End Of The World? – Unacknowledged loss, racial capitalism and ecofictional futurity« Mit T.J. Demos, Kodwo Eshun und Anjalika Sagar, Moderation: Margarita Tsomou, Maximilian Haas, 4.07.2020, 41:10-42:30, https://burningfutures.podigee.io/5-beyond-the-end-of-the-world vom 11.03.2022.

16 Postfilmisch bezieht sich hier auf den Post-Cinema-Diskurs, der sich mit den grundlegenden Transformationen, Rekonfigurationen und Relokationen des Kinos (etwa in das Feld der zeitgenössischen Kunst) angesichts digitaler (häufig vernetzter, mobiler) Bewegtbildmedien und den damit einhergehenden Veränderungen von Ästhetik, Produktion und Rezeption auseinandersetzt. Mir geht es jedoch weniger um eine allgemeine Betrachtung von Post-Cinema, als um das Herausarbeiten eines dekolonialen Potenzials Schwarzen Post-Cinemas, wie es von The Otolith Group und John Akomfrah ausgehend von ihrer eigenen postfilmischen bzw. künstlerischen Praxis selbst thematisiert und diskutiert wird. Ich komme am Ende des Beitrags darauf zurück. Vgl. u.a. Denson, Shane/Leyda, Julia (Hg.): Post-Cinema. Theorizing 21st-Century Film, Falmer: REFRAME Books 2016; Hagener, Malte/Hediger, Vinzenz/Strohmaier, Alena (Hg.): The State of Post-Cinema. Tracing the Moving Image in the Age of Digital Dissemination, London: Palgrave MacMillian 2016; De Rosa, Miriam/Hediger, Vinzenz: »Post-what? Post-when? A conversation on the ›Posts‹ of post-media and post-cinema« Cinéma & Cie, International Film Studies Journal, 26/27 (XVI), 2017, S. 9–20; Chateau, Dominique/Mouré, José (Hg.): Post-Cinema. Cinema in the Post-art Era, Amsterdam 2020; Blackness and Post-Cinema: John Akomfrah and the Otolith Group in Conversation.

schen Artikulationen in INFINITY MINUS INFINITY miteinander verbindet, und so dem gegenwärtigen Gefüge aus »hostile environment« und *environmental hostility* ein »kämpferisches Atmen« entgegenstellt. Mit Christina Sharpe ließe sich die Auseinandersetzung mit den im Video angesprochenen Konvergenzen des Atmens und der Atemlosigkeit als »aspiration« beschreiben:

> »Aspiration. Aspiration is the word that I arrived at for keeping and putting breath in the Black body. Living as I have argued we do in the wake of slavery, in spaces where we were never meant to survive, or have been punished for surviving and for daring to claim or make spaces of something like freedom, we yet reimagine and transform spaces for and practices of an ethics of care (as in repair, maintenance, attention), an ethics of seeing, and of being in the wake as consciousness; as a way of remembering and observance that started with the door of no return, continued in the hold of the ship and on the shore.«[17]

»hostile environment«

Ausgangspunkt für die kollektive[18] Untersuchung des *afterlife of slavery* in Großbritannien war die von der ehemaligen britischen Premierministerin Theresa May 2012 in einem Fernsehinterview angekündigte Politik des »hostile environment«, die mit einer Verlagerung der Grenze in alle zentralen Lebensbereiche (Arbeit, Rente, Gesundheit, Wohnen etc.) auf eine umfassende Illegalisierung von undokumentierter Migration zielte. Wie im »Windrush Scandal« herauskam, traf sie sowohl illegalisierte Migrant_innen als auch die sogenannte Windrush Generation – benannt nach dem Schiff, der HMT Empire Windrush, die 1948 eine erste größere Gruppe britischer Bürger_innen aus der Karibik nach England brachte – und bedrohte sie nach Jahrzehnten des Aufenthalts

---

17 C. Sharpe: In the Wake, S. 130.

18 Neben Kodwo Eshun und Anjalika Sagar waren Esi Eshun, Elaine Mitchner, Dante Micheaux, Angela Chan, Vivian Latinwo-Olajide und Ana Pi beteiligt.

mit Abschiebehaft und Deportation.[19] Erst durch den Skandal wurde öffentlich wahrnehmbar, wie stark das britische Nachleben der Sklaverei von »occultation« und »occlusion« gekennzeichnet ist.[20] Genau dagegen wendet sich die Videoarbeit, jedoch nicht einfach durch eine historische Rekonstruktion, sondern durch eine multiskalare, transhistorische und transtemporale Untersuchung der miteinander verwobenen Zeitebenen, Räume und Momente in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Dieser postfilmische Protest ist unterlegt von dem Anliegen ästhetischer Gerechtigkeit, eingebunden in eine Schwarze feministische Poethik,[21] wie sie Denise Ferreira da Silva vorgeschlagen hat und der sich The Otolith Group mit INFINITY MINUS INFINITY annähert. Der Bezug zu Ferreira da Silvas Arbeiten wird im letzten Abschnitt des Films, der eine Auseinandersetzung mit ihrem Aufsatz »1 (life) ÷ 0 (blackness) = ∞ – ∞ or ∞ / ∞. ∞: On Matter Beyond the Equation of Value«[22] performt, explizit. In diesem Text versucht Ferreira da Silva mit einer Reihe von spekulativen Gleichungen, die sie »the equation of value«[23] nennt, Black-

19 Zur Rekonstruktion und Definition der Politik des »hostile environment« vgl. Griffiths, Melanie/Yeo, Colin: »UK's hostile environment. Deputising Immigration Control«, in: Critical Social Policy, 41 (4), 2021, S. 521–544. Zum Windrush Skandal siehe auch *The Unwanted: The Secret Windrush Files* (BBC 2019, David Olusoga).

20 Kodwo Eshun in: Department of Xenogenesis: The Equation of Value. A conversation with the Otolith collective and Denise Ferreira da Silva, 30.06.2020, https://www.facebook.com/watch/live/?ref=search&v=1565685680276301

21 »A Black Feminist Poethics becomes here in a World imaged as endless Poethics: that is, existence toward the beyond of Space-time, where The Thing resists dissolving any attempt to reduce what exists—anyone and everything—to the register of the object, the other, and the commodity.« Ferreira da Silva, Denise: Towards a Black Feminist Poethics. The Quest(ion) of Blackness toward the End of the World, in: The Black Scholar, 44 (2), 2014, S. 81–97, hier S. 91. DOI: 10.1080/00064246.2014.11413690.

22 Ferreira da Silva, Denise: 1 (life) ÷ 0 (blackness) = ∞ – ∞ or ∞ / ∞. ∞: On Matter Beyond the Equation of Value, in: e-flux Journal, 79, 2017, https://www.e-flux.com/journal/79/94686/1-life-0-blackness-or-on-matter-beyond-the-equation-of-value/

23 Ebd.

ness aus der Kategorisierung moderner Vernunft als Other, Objekt und Ware herauszulösen, und so sowohl die totale Gewalt als auch die Expropriation von totalem Wert in der Sklaverei und ihrem Nachleben zu annullieren. Anliegen dieser Umwertung ist es, das Potenzial zu entfesseln, das Blackness – verstanden als eine spezifische Existenzweise, die da Silva als »The Thing«[24] konzeptualisiert – in ihrer Unbestimmbarkeit beherbergt, und damit »the end of the world as we know it«[25] herbeizuführen.[26] Sie schreibt:

> »I have chosen ∞ – ∞ (infinity minus infinity) or ∞ / ∞ (infinity divided by infinity) to picture the result because it is undeterminable, it has no form: it is ∞ minus itself or ∞ divided by itself. It is neither life nor nonlife; it is content without form, or *materia prima* – that which has no value because it exists (as ∞) without form. In equating blackness with ∞ and capturing the rare (›of which something consists‹) and the obsolete (›substance without form‹) meanings of matter, I claim a radical praxis of refusal to contain blackness in the dialectical form. […] What I hope this move against determinacy – the very notion presupposed in the question that Black Lives Matter sets out to challenge – makes possible is an appreciation of the urgency of bringing about its dissolution. For the work of blackness as a category of difference fits the Hegelian movement but has no emancipatory power because

---

24 »The Thing« versteht Ferreira da Silva als »the referent of blackness, or that which in it is exposed as the excess that justifies otherwise untenable racial violence. When taken not as a category but as a referent of another mode of existing in the world, blackness returns The Thing at the limits of modern thought. Or, put differently, when deployed as method, blackness fractures the glassy walls of universality understood as formal determination. The violence inherent in the illusion of that value is both an effect and an actualization of self-determination, or autonomy.« D. Ferreira da Silva: 1 (life) ÷ 0 (blackness) = ∞ – ∞ or ∞ / ∞. ∞.

25 »Toward the end of the World produced by the tools of reason, the Black Feminist Poet peers beyond the horizon of thought, where historicity (temporality/interiority), framed by the tools of universal reason, cannot but yield violence.« D. Ferreira da Silva: Towards a Black Feminist Poethics, S. 84.

26 Vgl. Department of Xenogenesis: The Equation of Value.

> it functions as a signifier of violence which, when deployed successfully, justifies the otherwise unacceptable, such as the deaths of black persons due to state violence (in the US and in Europe) and capitalist expropriation (in Africa). That is, the category of blackness serves the ordered universe of determinacy and the violence and violations it authorizes. A guide to thinking, a method for study and unbounded sociality – blackness as matter signals ∞, another world: namely, that which exists without time and out of space, in the plenum.«[27]

In INFINITY MINUS INFINITY scheint der Atem als Vehikel das Potenzial von Blackness freizulegen. Statt zu versuchen, die audiovisuelle und inhaltliche Komplexität der Videoarbeit umfassend einzufangen, möchte ich nun einzelne Aspekte herausgreifen, an denen das Atmen mit der Multivokalität des Chors und den (Körper-)Öffnungen bzw. (Video-)Portalen zusammenkommt, durch die die verschiedenen Momente, Erfahrungen und künstlerischen Formen verbunden sind. Hierfür beginne ich erneut mit dem sprechenden Begriff des »hostile environment« und betrachte, wie dieser in INFINITY MINUS INFINITY ästhetisch und politisch entfaltet wird.

Breathing in transtemporal concert

Die erste Szene zeigt einen geöffneten Körper (Angela Chan): Eine Hand streicht in einem Wald oder Park über einen Ast, die Fingernägel sind

---

27 D. Ferreira da Silva: 1 (life) ÷ 0 (blackness) = ∞ − ∞ or ∞ / ∞. ∞. Den Begriff des Plenums übernimmt Ferreira da Silva von Gottfried Wilhelm Leibniz und denkt diesen wie folgt weiter: »Following this initial mapping is an invitation to collapse the Subjectum and its mundus, to un-organize, un-form, un-think the world, towards the Plenum, there where existing like it has always done – chases away the dominant fantasies of a kind of knowing that can only determine itself if with iron hinges of universal reason.« D. Ferreira da Silva: Towards a Black Feminist Poethics, S. 86. Voraussetzung für die Öffnung der Welt als Plenum ist das Anliegen, den Griff der linearen und stets kategorisierenden Zeit zu beenden. Vgl. ebd., S. 89f.

Videoportale, die wiederum von grünen Blättern bedecktes Geäst zeigen, während sich langsam der rote Titel über das Bild legt. Hier scheint bereits die Frage des Klimas und der Photosynthese angesprochen, die zusammen mit der Atmung den Kreislauf des Lebens auf der Erde bestimmt und auf eine grundlegende Relationalität und Interdependenz verweist.[28]

Nach einem Schnitt tut sich die Ansicht eines nächtlichen Parks auf, vereinzelt gehen und stehen Menschen auf den Wegen, vage fühlt man sich an die erste Szene von GET OUT (USA 2017, R: Jordan Peele) erinnert, an den atmosphärischen Horror, dem Schwarze Menschen in der Öffentlichkeit ausgesetzt sind. Auf der Tonspur ist die Künstlerin Elaine Mitchner zu hören, die einen Text der jamaikanischen Dichterin und Aktivistin Una Marson rezitiert/performt, der die feindselige Umgebung im London der frühen 1930er Jahre beschreibt und sich mit den Aufnahmen verbindet. Dazwischen sehen wir Mitchner und den Dichter Dante Micheaux in einem Studiosetting. Sie stehen sich gegenüber, verdoppeln sich, in wechselndes warmes farbiges Licht getaucht setzen sich ihre Körper aus dem Schwarz des unbegrenzten Raums ab. Die Kamera schwenkt über den Park, »and the folks are all white, white, white, and they all seem the same as they say that Negroes seem«, um dann nach oben zu gleiten und den Blick auf die Stadt freizugeben. Am rechten Bildrand erscheint die von Esi Eshun verkörperte Göttin, über ihr eine Mikrofon-Angel. Sie beginnt die am 23.04.2018 von Amber Rudd gehaltene Parlamentsrede zu den Effekten der »hostile environment«-

---

28 »Respiration, which produces carbon dioxide and water while burning sugars by means of oxygen, is the counterpart of photosynthesis, the transformation of light energy into chemical energy. When we breathe in, we unravel the work done by some plant remote in time and space. Respiration is the consumption of energy, photosynthesis its storage. Breathing is thus connected to the total circulation of life on our planet. Though every person has a unique respiratory signature, all of us are unified in our ecological dependence on photosynthesis for every drop of energy.« Peters, John Durham: »The Media of Breathing«, in: Lenart Škof/Petri Berndtson (Hg.), Atmospheres of Breathing: Respiratory Questions of Philosophy, Albany: SUNY Press 2018, S. 179–195, hier S. 183.

Politik auf die Windrush Generation zu zitieren,[29] während der Bildhintergrund diese zeigt und die Jahreszahl 2018 in Rot eingeblendet wird. Nach einer Weile zoomt die Kamera heraus und wir sehen die Szene nunmehr durch das dritte Auge der Entität, deren Kopf vor der nächtlichen Skyline nun den Bildausschnitt ausfüllt, bis es während der Rede im Unterhaus, die auf der hinteren Bildebene zu sehen ist, zu Tumult kommt. Nun erscheint im dritten Auge ein menschliches Auge, das am Nachthimmel steht. Währenddessen setzt wieder Mitchner mit Marsons Text ein, bevor in einer Überblendung Mitchner und Micheaux ins Bild kommen: »Still is the night. The great city sleeps wrapped in her black mantel, the stars keep vigil and centuries watch over a land waiting in hushed horror…« Als sich Mitchner zu Micheaux dreht, antwortet dieser mit einem Textauszug von Édouard Glissant. Das Licht wird schwächer, auf der Tonspur kommt Wind auf, die Szenen überlagern sich, Nebel- oder Rauchschwaden ziehen durch den Nachthimmel und wehen erst Mitchners, dann auch einen Kopf der von Eshun verkörperten Göttin durch das Bild. Ein zweiter Kopf der Entität erscheint am vorderen Bildrand, auf der dahinter liegenden Bildebene sehen wir zum ersten Mal den tanzenden Körper der Tänzerin und Choreografin Ana Pi in einem ebenfalls farbig ausgeleuchteten aber sonst in Schwarz gehaltenen Raum, während parallel auf der Tonspur ein Auszug aus der 1831 veröffentlichten Autobiografie der Abolitionistin Mary Prince von Esi Eshun gesprochen und die Jahreszahl eingeblendet wird.[30] Text und Tanz verbinden sich, Rauch zieht durchs Bild. Als der Text abbricht, wechselt die Farbgebung ebenso wie der Sound und die Einstellung, die nun den gesamten tanzenden Körper freigibt. Wieder setzt eine Stimme ein, nun sehen wir auf der vorderen Bildebene eine weitere Entität (Vivian Latinwo-Olajide), auf der hinteren sind im Anschnitt Szenen unfreier Arbeit auf einer Plantage zu sehen: »Commodities of Plunder, made visi-

---

29 Vgl. Home Secretary statement on the Windrush Generation, 23.04.2018, https://www.gov.uk/government/speeches/home-secretary-statement-on-the-windrush-generation vom 11.03.2022.

30 Prince, Mary: The History of Mary Prince a West-Indian Slave, Edinburgh 1831, online: https://docsouth.unc.edu/neh/prince/prince.html vom 11.03.2022.

ble in labour … entangled in our becomings is the narration of toil, excertion, effort, service, servitude. What were we to become in the absence of servitude?« Wieder ist der Tanz zu sehen, diesmal in Unschärfen und ganz nah am Körper, bevor die Szene mit einer kreisenden Bewegung und einem Zoom-out aus dem dritten Auge der Entität endet, deren Kopf bzw. Köpfe nun vor der Ansicht eines Sternenstrudels mit schwarzen Löchern steht/stehen. Auf der Tonspur wird diese Bewegung von Wassergeräuschen begleitet, wenn sie einsetzt: »I turned my eyes, black like a borrowed core, […] and felt the salt waters rise.« Nun öffnet sich im Zentrum des Kaders ein rundes Portal, durch das Aufnahmen von der Ankunft der HMT Empire Windrush in England zu sehen sind. Mit einem Zoom-in verschwinden diese und wir landen im schwarzen Studioraum, der von Rauchschwaden durchzogen wird. Die Stimme der Geografin Kathryn Yusoff setzt ein: »The inhuman … is both person and matter.« Ihr Kopf erscheint im Bild, während Bild und Ton getrennt bleiben:

> »There is a forced intimacy in the inhuman, particularly through slavery but also tied together with the genocide of indigenous people. That forced intimacy provided geo power for colonizers, it provided the settlement, the colonial settlement of the surface as a white surface, it used the enslaved like batteries and energy force to be used up to expand across the globe to make a globe that was truly global.«

Die wechselnden Lichtsetzungen gehen in eine Überblendung über und wir sehen wieder Ana Pi, deren Bewegungen das Gesagte aufgreifen, etwa wenn diese nicht nur die rassistischen Prozesse der Verdinglichung aufrufen, sondern auch den Schwarzen Körper als Energiequelle erkennen lassen. Auf der Tonebene vermischen sich instrumentale Sounds mit Wassergeräuschen, Pis Körper verschwindet, taucht wieder auf, hält dann selbst ein farbiges Licht:

> »So what does it mean when we say, Black lives matter, what kind of matter are we talking about? What histories of matter? What histories of matter have led to the point where those bodies are so exposed, what kind of geophysics is this? What colour is the flesh of geology?«

Wir landen im Eismeer; nach einem Zoom-out durch ihr drittes Auge beginnt die vielköpfige Entität zu sprechen: »When you slice into me, examining my parts for all theories of the future, you will find traces of compacted carbon compressed within the cells of the hold.« Vor der Ansicht des Eismeers ist nun ein Graph eingeblendet, der die Steigerung der Konzentration von CO2 im Eiskern anzeigt. Dann setzt die eingangs bereits erwähnte Sequenz ein, in der die Unmöglichkeit des Atmens artikuliert wird: »I can't breathe«.

Bis hier habe ich zu zeigen versucht, dass INFINITY MINUS INFINITY die Politik des »hostile environments« als sichtbaren Ausdruck des Nachlebens der Sklaverei im britischen Kontext versteht und von dort aus weiter erkundet. Dies geschieht durch die Verschränkung verschiedener zeitlicher und räumlicher Konvergenzen. Diese Verbindung entsteht zum einen durch die künstlerischen Interventionen der verschiedenen Entitäten, sei es mittels Sprache, Rezitation, Performance oder Tanz, oder mittels der (Kamera-)Bewegung durch die Video-/Körper-Öffnungen hindurch zwischen den verschiedenen filmischen Räumen und Bildebenen oder historischen Ereignissen. Kodwo Eshun beschreibt die Vorgehensweise im Gespräch mit TJ Demos:

> »So when the hostile environment is the visible side of the afterlife of slavery, what we started to do was trace the afterlife of slavery back and forwards in time once you do that, you start moving on a temporal continuum in which moments in time such as 2014, 1948, 1961, 1830, 1610, 2030 – you start to accumulate a timeline and the video that we produced is an attempt to create a compounded accreted timeline in which the hostile environment is an ongoing series of crimes actually which are continuing into the present. […]«[31]

Während der Fokus hier auf der genannten Zeitskala liegt, die jedoch nicht als linear oder chronologisch, sondern als kontinuierlich verstanden wird und das Ineinanderfallen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in der Erfahrung des Nachlebens der Sklaverei beschreibt,

31 Kodwo Eshun in: Burning Futures Podcast, 27:10-28:18.

wird dies ergänzt durch die Verbindungen der verschiedenen Momente, durch die Bild-/Körperöffnungen und -ebenen hindurch. Eshun beschreibt dies mit Bezug zur Anthropologin Gabrielle Hecht[32] als interskalare Ästhetik:

> »For us it becomes a question of working with an interscalar aesthetic creating a kind of audiovisual assemblage that works in what Gabrielle Heft in her essay on the African Anthropocene calls an interscalar vehicle. It's a question of creating a poetics that works as a vehicle that can move across the scales of time and categories in order to articulate the inextricable co-constitutiveness of these elements, to bring them into relation, to make them public […] to bring out the horror, the unacknowledged horror of this.«[33]

Hecht fasst Skalen sowohl als historische und situierte Analysekategorien als auch als Analysepraxis, die sie für die Betrachtung des Anthropozäns für unerlässlich hält. Um diese jedoch nicht zu reifizieren, schlägt sie, in Anlehnung an die interstellaren Vehikel im Science-Fiction-Genre, interskalare Vehikel vor, mit denen sich räumliche und zeitliche Verbindungen »between stories and scales«[34] herstellen lassen, die sonst getrennt voneinander betrachtet werden:

> »Interscalar vehicles […] have political, ethical and epistemological and/or affective dimensions. What makes something an interscalar vehicle is not its essence but its deployment and uptake, its potential to make political claims, craft social relationships, or simply open our imaginations.«[35]

In INFINITY MINUS INFINITY stiften die interskalaren Vehikel die Verbindungen zwischen den adressierten Momenten und Zusammenhängen. Sie erlauben den Satz »I can't breathe« in seinen multiplen

---

32 Hecht, Gabrielle: »Interscalar Vehicles for an African Anthropocene: On Waste, Temporality, and Violence« in: Cultural Anthropology, 33 (1), 2018, S. 109–141.

33 Kodwo Eshun in: Burning Futures Podcast, 30:34-32:21.

34 G. Hecht: »Interscalar Vehicles for an African Anthropocene«, S. 115.

35 Ebd..

Dimensionen und Konvergenzen zu verstehen, die einen weiten Bogen spannen: von der Politik des »hostile environment« über den durch die Kolonisierung der Amerikas und den Genozid an den Ureinwohner_innen ausgelösten »Golden Spike« um 1610 zur von den Sklavenhalter_innen teuer erkauften Abschaffung der Sklaverei 1831, die von britischen Bürger_innen bis 2015 abgezahlt wurde, über Plantagenarbeit, Zwangsarbeit inhaftierter, ehemaliger versklavter Schwarzer Männer in Minen, Middle Passage, Fluchtbewegungen aus Afrika, zu den rassistischen Debatten, die 1948 die Ankunft der Empire Windrush begleiteten, zu den verschiedenen Versionen des British Nationality Acts ebenso wie britischer imperialer Politik im Kalten Krieg und heutigen Finanzoasen in der Karibik – all diese Konvergenzen des andauernden Nachlebens der Sklaverei werden durch die Verbindung der Bildebenen und Körper-/Bildöffnungen zusammengebracht. Während so das »hostile environment« als *environmental hostility* entfaltet wird, wird dieses zugleich – durch die polyvokalen und transhistorischen Artikulationen des Kommentars, der Verweigerung und des Widerstands – ausgesetzt. Es sind Mitchners und Micheauxs dialogische Rezitationen und Verkörperungen der Poesie von Édouard Glissant und Una Marson, Kathryn Yusoffs auf ihrem Buch *A Billion Black Anthropocenes or None*[36] basierende Performance, die digital animierten performativen Interventionen von Vivian Latinwo-Olajide in die Skalen, Schaubilder und historischen Quellen, die Choreografie bzw. der Tanz von Ana Pi, die konferierenden und stimmlich modulierten kommentierenden Äußerungen der von Esi Eshun verkörperten fünfköpfigen Entität, wie auch der an einer Stelle von ihr gesprochene Bericht von Mary Prince, die gemeinsam improvisierten Sounds ebenso wie die Gesänge der Tonspur, die alle an den Atem gebunden sind und sich in den Szenen, die Angela Chans Hand-Portal zeigen, mit dem Puls des ›atmenden‹ Planeten verbinden:

> »The film was very much based on the five senses, the breath being one of them, which is supposed to take you to a higher state of nirvana

---

36 Yusoff, Kathryn: A Billion Black Anthropocenes or None, Minneapolis: University of Minnesota Press 2018.

where all life is there, all life exists, all of history, all of time, life energy, just exists, and you feel it, embodied when you go with the breath.«[37]

Sagar betont, dass diese Momente des Multivokalen mit Saidiya Hartman als Chor[38] verstanden werden können:

»So, the kind, let's say, the polyvocal semiotics or polyvocal aesthetics were also drawn from Saidiya Hartman's writing […] in which she talks about the Greek etymology of the word chorus which refers to dance within the enclosure. This leads Saidiya Hartman to propose the chorus as a vehicle in which acts of collaboration and improvisation unfolded within the space of enclosure. INFINITY minus infinity adopts this idea of the chorus […] What can we say about the improvisation of polyvocality and the aesthetics of the chorus, within […] the context of the sites of struggle against anti-blackness? How does the improvisation of polyvocality work, now … ?«[39]

In INFINITY MINUS INFINITY öffnet der mehrstimmige Chor, als »acting in concert across times«[40] und Versammlung eines gemeinsamen

37 A. Sagar in: LUX Moving Image: Department of Xenogenesis: Hostile Environment: Environmental Hostility, 1:15:35-1:16:38.

38 »The Greek etymology of the word chorus refers to dance within an enclosure. What better articulates the long history of struggle, the ceaseless practice of black radicalism and refusal, the tumult and upheaval of open rebellion than the acts of collaboration and improvisation that unfold within the space of enclosure? The chorus is the vehicle for another kind of story, not of the great man or the tragic hero, but one in which all modalities play a part, where the headless group incites change, where mutual aid provides the resource for collective action, not leader and mass, where the untranslatable songs and seeming nonsense make good the promise of revolution. The chorus propels transformation. It is an incubator of possibility; an assembly sustaining dreams of the otherwise. Somewhere down the line the numbers increase, the tribe increases. The chorus increases.« Hartman, Saidiya: Wayward Lives, Beautiful Experiments. Intimate Histories of Social Upheaval, New York/London: W.W. Norton & Company 2019, The Chorus opens the Way, e-book.

39 A. Sagar in: LUX Moving Image: Department of Xenogenesis: Hostile Environment: Environmental Hostility, 1:17:12-1:19:55.

40 Kodwo Eshun in: Ebd., 1:35:10-1:36:02.

Atmens,[41] das Potenzial von Blackness – mit Ferreira da Silva und Yusoff verstanden als »Matter«. Dieses wird in der letzten Sequenz mit der Rezitation und Performance von Ferreira da Silvas »equation of value« ausbuchstabiert, begleitet von einer schnellen Montage der verschiedenen aufgerufenen und verbundenen Momente und Konvergenzen, und schwillt zu der planetaren Vision an, mit der das Video endet: Wieder sehen wir Chans Hand auf dem Baumstamm, die Kamerabewegung verfolgt die Bewegung des Arms, bis sie die Sicht auf den Körper und schließlich das Gesicht der Frau freigibt, der die Hand gehört. Auf den Nagel-Portalen erscheint die fünfköpfige Entität, die zu sprechen beginnt:

> »The earth's corporeal malediction schematizes those competing myths of human endeavor, encounter, enclosure, alienation – whatever it may be, it will resolve itself only when those myths have been incorporated one into another and recognized as constituent parts of the before and afterlife of slavery and the never-ending colonial project.«

Zurück im Wald fährt die Kamera den Baum entlang nach oben in den Wipfel, um dort zu verweilen, während die Entität kurz erscheint und nach den Worten »and all remains incommensurable, an abject shrinking thing, recoiling from the power of the sun« wieder verschwindet. Die Geräusche des Waldes, insbesondere Vogelstimmen, schwellen an, und brechen dann ab. Die letzte Botschaft der Göttin betont noch einmal, dass Anti-Blackness als »total climate« und die Zerstörung des Planeten untrennbar miteinander verbunden sind bzw. ›das Ende der Welt, wie wir sie kennen‹ als Dekolonisation die Bedingung für das Atmen(-können) im Plenum ist.

41 Peters beschreibt das gemeinsame Singen eines Chors als Atmen »in concert«. J.D. Peters: »The Media of Breathing«, S. 186.

Zum Potenzial von Schwarzem Postcinema

Schließen möchte ich mit einigen Überlegungen zum Potenzial von Schwarzem Postcinema für die experimentelle Umsetzung einer *Black Feminist Poethics* im Medium des digitalen Videos. Ich beziehe mich hier vor allem auf ein Gespräch, das John Akomfrah, Kodwo Eshun und Anjalika Sagar unter dem Titel »Blackness and Postcinema« im *Frieze* Magazin veröffentlicht haben, in dem sie über ihre jeweilige postfilmische Praxis sprechen und die Auswege, die diese aus der Kolonialität des Kinos, der ästhetischen Ungerechtigkeit und der Bürde von Narration und Repräsentation eröffnet.[42] Während TJ Demos die chronopolitischen Anliegen von INFINITY MINUS INFINITY unter dem Begriff des Dokumentarischen diskutiert,[43] greift dies meiner Ansicht nach zu kurz – gerade weil die Arbeit versucht, wie Eshun betont, mit postfilmischen Mitteln über den humanitären Impuls[44] anderer dokumentarischer Auseinandersetzungen mit dem »hostile enviroment« hinauszugehen und eine spekulative Vorgehensweise und Form zu finden, die »aesthetic justice« verspricht.[45] Zum einen ist das spezifische Zusammenspiel von Kamera, Beleuchtung, Makeup und Hautton in den Szenen mit Dante Michaux und Elaine Mitchner – in Anlehnung an das »devotional cinema« von Kameraleuten wie James Braxton und Bradford Young – dieser ästhetischen Gerechtigkeit verpflichtet.[46] Zum anderen ermöglicht das Digitale für Eshun die Etablierung der interskalaren Ästhetik, das heißt der Verschränkung von Konvergenzen, Orten,

---

42 Blackness and Post-Cinema: John Akomfrah and the Otolith Group in Conversation.

43 Demos, TJ: »Radikale Dokumentarismen. Die Chronopolitiken des Dokumentarischen«, in: Springerin, 1, 2021, https://www.springerin.at/2021/1/radikale-futurismen/.

44 Vgl. Rangan, Pooja: Immediations. The Humanitarian Impulse in Documentary, Durham/London: Duke University Press 2017.

45 K. Eshun in: Primal Screen: Decolonizing Cinematography. A conversation between Silvia Franceschini and The Otolith Group, 7.07.2021, https://www.neroeditions.com/primal-screen-decolonizing-cinematography/

46 Vgl. ebd.

Momenten jenseits linearer Zeitlichkeit, in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zusammenfallen, und eines profilmischen Raums außerhalb der Zeit, von dem aus die kontinuierlichen Verbindungen zwischen Vergangenem, Gegenwärtigem und Zukünftigen betrachtet werden können:

> »There is green screen or chromakey, there is digital animation, and an engagement with a deep focus enabled by the use of the shift and tilt or tilt-shift lens. […] Chromakey allows you to create post-cinematic landscapes that comment upon existing conditions without being contained by those conditions. We are trying to evoke an aesthetic of interscalar travel in which discrepant entities move across discrepant scales. The idea is to think of the digital work as an interscalar vehicle.«[47]

Das Einführen einer nicht-linearen Zeitlichkeit verbindet sich wiederum mit dem Anliegen, der britischen Politik des Verdeckens und Ausblendens des Nachlebens der Sklaverei nicht nur die miteinander verbundenen Momente und Jahreszahlen, sondern vor allem auch an Körper gebundene und in Körpern gehaltene Erinnerungen entgegenzusetzen.[48] Diese artikulieren sich im Film einerseits durch die performativen Evokationen des Chors der Entitäten – verstanden als Handeln »in transtemporal concert«[49], und andererseits in der postfilmischen Aktivierung der verschiedenen Sinne als (digitale) Portale bzw. Körperöffnungen, in denen das Atmen(-können) eine zentrale Stellung einnimmt: »We wanted to challenge a certain agnosia and a kind of amnesia by evoking memories held within bodies. That's one reason we use the digital to activate the senses as portals for areas of experience.«[50] Im Gespräch mit John Akomfrah führt Sagar diesen Gedanken etwas allgemeiner aus: »I

---

47 Ebd.

48 Vgl. ebd.

49 K. Eshun in: LUX Moving Image: Department of Xenogenesis: Hostile Environment: Environmental Hostility, 1:34:19-1:36:04.

50 A. Sagar in Primal Screen: Decolonizing Cinematography.

think of the post-cinematic in terms of evocation rather than explanation and effects more than causes. Post-cinematic affect allows a more complex relationship to multiple non-narratives that contribute to not-yet-articulated structures of feeling.«[51] Auch Eshun betont das Potenzial des Postfilmischen, aus dem Narrativen und seiner repräsentativen Funktion auszusteigen und stattdessen eine »imaginative dimension of postcinematic Blackness« zu öffnen, die sich mit dem Ungedachten verbindet.[52] Die Konzeption der Arbeit als Videoinstallation schafft im blau gehaltenen Ausstellungsraum durch das Licht der Leinwand eine immersive Umgebung, die eine Kontinuität zum Video herstellt und die Erfahrung des Films in die physische Welt ausweitet, als »a sensorial invitation that holds you in the time and the space of a design fiction«[53]: »It evokes the sense of sitting in the control room of a spaceship, of looking out of a starboard window.«[54] INFINITY MINUS INFINITY stellt die Frage, *why Black lives don't matter* und wird selbst zum Portal, zur Öffnung und Evokation der »possibility that blackness holds«.[55]

51 A. Sagar in: Blackness and Post-Cinema. John Akomfrah and the Otolith Group in Conversation.

52 K. Eshun in: Blackness and Post-Cinema. John Akomfrah and the Otolith Group in Conversation.

53 K. Eshun in: Primal Screen: Decolonizing Cinematography.

54 A. Sagar in: ebd.

55 »So when I say blackness hosts the possible, I am referring precisely to that which is not cannot be apprehended with the tools of modern thought, including, but not only the anthropological ones. And that which blackness hosts, it doesn't belong to it, blackness, but it stands … the excess violence in the plot against blackness refers to that possibilities … that cannot come about or otherwise modern thought would make no sense.« Denise Ferreira da Silva in: Department of Xenogenesis: The Equation of Value.

›Solidarität‹ und Sorge
Atemschutzmasken in der Corona-Krise

Thomas Waitz

Am 4. November 2021 war sich das Wiener Leopold Museum nicht zu schade, an einem PR-Stunt der österreichischen Bundesregierung mitzuwirken. Nach einer großspurigen Ankündigung in der Vorwoche, man werde in Kürze das »wertvollste Werk der Welt« enthüllen, präsentierten der kaufmännische Direktor des Museums und die Klimaschutzministerin der Presse einen leeren Barockrahmen, der das »kostbare Gut«,[1] nämlich Luft enthielt. »Die saubere Luft, die es zu bewahren gilt«, so das Museum in einer Presseaussendung, »soll dabei als noch wertvoller gezeigt werden als die zahlreichen Meisterwerke verschiedener Künstler*innen.«[2] Kunst in ihrer fortschrittlichsten Form zeige Probleme sowie Missstände auf und rege zur Lösungsfindung an. Die »gefährdete Umwelt und damit unsere Zukunft« seien »selbstverständlich keine Ausnahme«, wird darin dem museologischen Direktor des Leopold Museums in den Mund gelegt. Und von der Ministerin, die damit die Einführung eines »Klima-Tickets« bewirbt, heißt es, »Saubere Luft ist ein wertvolles Gut, auf das wir aufpassen müssen. […] Wer klimafreundlich mit

---

1 N.N.: »Das ›wertvollste Werk der Welt‹ in Wien«, in: ORF Wien Nachrichten, 04.11.2021, https://wien.orf.at/stories/3128552/.

2 N.N.: »›Das wertvollste Werk der Welt‹ – Warum das Leopold Museum gemeinsam mit dem Klimaschutzministerium ›Luft‹ ausstellt«, https://www.leopoldmuseum.org/de/das-wertvollste-werk-der-welt vom 04.11.2021.

den Öffis unterwegs ist, spart Abgase und CO_2. Das ist gut für das Klima, für unsere Umwelt und die Luft, die wir atmen.«[3]

Der Dreischritt der Ministerin ist kennzeichnend. Vom großmaßstäblichen ›Klima‹, über einen den Menschen zentrierenden Begriff der ›Umwelt‹, bis hin zur respiratorischen Körperfunktion: Luft kennzeichnet sich als Medium, das Makro-, Meso- und Mikroebene verbindet, und Atmen erweist sich weniger als biologische Tatsache, sondern als mediale, politisch und sozial konstruierte Praxis. Nur wenige Schritte vom Museum entfernt, am Fuße der Einkaufsstraße, demonstrieren Impf- und Maskengegner_innen. Sie spielen Protestsongs und haben große Tafeln aufgebaut, auf denen sie gegen Impfungen und eine Maskenpflicht in Innenräumen Stellung beziehen. Auf einem der Plakate ist ihr Ziel benannt: »Damit die Gesellschaft wieder aufatmen kann«.

Wohl kein Gegenstand vermag, scheint es, die Corona-Krise so sehr zu versinnbildlichen wie die Atemschutzmaske – zumindest in Westeuropa, wo, anders als in vielen Ländern Südostasiens, keine Einübung in den gewohnheitsmäßigen Gebrauch existiert. Im April 2020 – lange, bevor auf eine Impfung zu hoffen war – schrieb der britische *Guardian:*

> »No object better symbolises the pandemic than the mask, and no object better explains the world into which the pandemic arrived. Social distancing, at first, felt like a strange notion: the inaction of it, the vagueness of it. But the mask sang out to our deepest consumeristic impulses. In the absence of a drug or a vaccine, the mask is the only material protection we can buy; it's a product, and we've been trained like seals to respond to products. As a result, in every corner of every country, the humble face mask – this assembly of inexpensive plastic – has been elevated into a fetishized commodity.«[4]

Aus einer solchen Perspektive erscheint die Maske (abgesehen von ihrer Warenform) als ›unproblematischer‹ und ›neutraler‹ Gegenstand, der, so

---

3 Ebd.

4 Subramanian, Samanth: »How the face mask became the world's most coveted commodity«, in: The Guardian, 28.04.2020, https://www.theguardian.com/world/2020/apr/28/face-masks-coveted-commodity-coronavirus-pandemic.

die vielfach variierte Diagnose, im Verlauf der Pandemie zu einem »politischen Objekt«,[5] einem »politische[n] Requisit«[6] wurde: »Wer sie trägt, setzt ein Zeichen. Wer nicht, auch«, so ein Kommentator im *Deutschlandfunk*.[7] Die amerikanische Tageszeitung *Politico* identifizierte gar einen »culture war« und resümierte, »The mask has become the ultimate symbol of this new cultural and political divide. […] Wearing a mask is for smug liberals. Refusing to is for reckless Republicans.«[8]

Doch genauso wenig, wie Atmen nur eine biologische Tatsache ist, so unzureichend ist es, die Maske als bloßes ›Symbol‹ oder ›Sinnbild‹ zu begreifen. Aus medienwissenschaftlicher Sicht muss die Maske als Element eines Dispositivs verstanden werden, das Subjekt- und Wissensformen, Diskurse, Praktiken und soziale Ordnungen hervorbringt, verändert, immer wieder aufs Neue aktualisiert und sich dabei selbst als veränderliches Medium einbringt. Masken – ihre ›Materialität‹, ihre ›Eigenschaften‹, aber auch ihr affektives Potenzial lassen sich als Elemente eines Netzwerkes verstehen. Es erstreckt sich und vermittelt zwischen Individuen und Biopolitik, zwischen der Bewahrung der eigenen Gesundheit und der Funktionsfähigkeit intensivmedizinischer Infrastruktur, zwischen der Angst vor Ansteckung und dem Schutz der Mitwelt, zwischen Sorge und Fürsorge, zwischen dem Körper und einer als bedrohlich entworfenen Außenwelt, zwischen einer Ethik der Rücksichtnahme und der diffusen Beschwörung individueller Freiheit.

---

5 Schieritz, Mark: »Regierung hält an Masken fest: Aber was soll das bringen?«, in: Die Zeit, 08.07.2020, https://www.zeit.de/2020/29/maskenpflicht-landesregierung-corona-lockerung-debatte.

6 Köhler, Michael: »Die Maske: Schützendes Stück Stoff und politisch-symbolisches Requisit«, in: Deutschlandfunk, 13.09.2020, https://www.deutschlandfunk.de/die-maske-schuetzendes-stueck-stoff-und-politisch-100.html.

7 Ebd.

8 Lizza, Ryan/Lippman, Daniel: »Wearing a mask is for smug liberals. Refusing to is for reckless Republicans«, in: Politico, 01.05.2020, https://www.politico.com/news/2020/05/01/masks-politics-coronavirus-227765.

Nationalismen und *Othering*

Medizinische Masken sind Endprodukte einer weltweit verteilten Produktion, Distribution und Weiterverarbeitung schmelzgeblasenen Polypropylens.[9] Das im Industriejargon ›Meltblown‹ genannte Material wird nicht gewoben, sondern stellt ein dichtes, zugleich aber atmungsaktives Vlies dar. Als Filter in Staubsaugern, in Wasserbehandlungsanlagen und Klimageräten, in der Textilwirtschaft und vielen weiteren Anwendungen ist Meltblown ein Allerweltsprodukt, dessen Hersteller bis vor kurzem langfristig planten und ihre Produktion auf einen vorhersehbaren, kaum schwankenden Bedarf ausgerichtet hatten.[10] In Deutschland existierte bis zum Beginn der Corona-Krise nur ein einziger Produktionsbetrieb – ein Familienunternehmen mit etwa hundert Mitarbeiter_innen, zu Beginn der Pandemie für die Hälfte der europäischen Meltblown-Produktion verantwortlich und damit nach eigenen Angaben Weltmarktführer. Da keine Maskenherstellung in Deutschland existierte, wurden sämtliche Vorprodukte exportiert.[11] Bis zum Frühsommer 2020 konzentrierte sich die Herstellung medizinischer Masken auf die Volksrepublik China. Als Teil des sogenannten *Personal Protective Equipment* für medizinisches Personal erwiesen sie sich mit Beginn der Corona-Krise als Unterpfand in nationalstaatlichen Kämpfen um geopolitischen Einfluss; in Folge entstand eine regelrechte »Maskendiplomatie«.[12] Die öffentliche Wahrnehmung prägten im

---

9 Zu globalen Abhängigkeiten vgl. Dallas, Mark P./Horner, Rory/Li, Lantian: »The mutual constraints of states and global value chains during COVID-19. The case of personal protective equipment«, in: World Development 139, 2021, https://doi.org/10.1016/j.worlddev.2020.105324; Feinman, Jane: »PPE: what now for the global supply chain?«, in: BMJ 369 (2020), https://doi.org/10.1136/bmj.m1910.

10 Vgl. S. Subramanian: »How the face mask became the world's most coveted commodity«.

11 Vgl. Geinitz, Christian: »Begehrter Maskenrohstoff. Das Goldene Vlies der Corona-Zeit«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20.04.2020, o. S.

12 Wong, Brian: »China's Mask Diplomacy«, in: The Diplomat, 25.03.2020, https://thediplomat.com/2020/03/chinas-mask-diplomacy.

Frühjahr 2020 jedoch vor allem zahlreiche Anekdoten um Lieferschwierigkeiten,[13] Berichte über vorläufige Beschlagnahmungen, »Wild West-Taktiken« von Einkäufer_innen[14] sowie die Anordnung von Exportverboten.[15] Anders als die Preise von Meltblown, die wegen langfristiger Lieferverträge stabil blieben – die Rohstoffkosten für eine OP-Maske betrugen im Frühjahr 2020 weniger als 5 Cent – schnellte der Preis für Masken in die Höhe und erreichte zeitweise bis zu 6$.[16]

Paradoxerweise ging der dringend notwendige Import von Masken mit einer Aktualisierung eingeübter Vorurteile gegenüber Produkten aus China einher. Nicht zuletzt unter dem Vorwand vermeintlich mangelhafter Produktsicherheit – oft mit unverhohlen nationalistischem Unterton hervorgebracht[17] – forderte etwa die österreichische Politik die Industrie auf, in kürzester Zeit eine autarke Maskenproduktion aufzubauen. In Folge schlossen sich der Faserproduzent Lenzing AG und der Textilkonzern Palmers zur *Hygiene Austria* zusammen;[18]

---

13 Vgl. DiSalvo, David: »I spent a day in the Coronavirus-driven feeding frenzy of N95 mask sellers and buyers and this is what I learned«, in: Forbes, 30.03.2020, https://www.forbes.com/sites/daviddisalvo/2020/03/30/i-spent-a-day-in-the-coronavirus-driven-feeding-frenzy-of-n95-mask-sellers-and-buyers-and-this-is-what-i-learned.

14 Willsher, Kim/Borger, Julian/Holmes, Oliver: »US accused of modern piracy after diversion of masks meant for Europe«, in: The Guardian, 03.04.2020, https://www.theguardian.com/world/2020/apr/03/mask-wars-coronavirus-outbidding-demand.

15 Vgl. Taplin, Nathanial: »Why the richest country on earth can't get you a face mask«, in Wall Street Journal, 01.04.2020, https://www.wsj.com/articles/why-the-richest-country-on-earth-cant-get-you-a-face-mask-11585741254.

16 Vgl. Borger, Julian: »Market for Chinese-made masks is a madhouse, says broker«, in: The Guardian, 05.04.2020, https://www.theguardian.com/world/2020/apr/05/market-for-chinese-made-masks-is-a-madhouse-says-broker.

17 Vgl. die schriftliche Anfrage des Abgeordneten Alois Kanz u.a., »Import von FFP2-Masken aus China anstelle von Kauf bei der österreichischen Firma Hygiene Austria«, https://www.parlament.gv.at/PAKT/VHG/XXVII/J/J_05614/index.shtml.

18 Vgl. N.N.: »Lenzing und Palmers produzieren gemeinsam Masken«, in: ORF Oberösterreich Nachrichten, 24.04.2020, https://ooe.orf.at/stories/3045618/.

die Schwägerin des Geschäftsführers war Büroleiterin des damaligen Bundeskanzlers Sebastian Kurz. Bei einer zufälligen Kontrolle wurden vierzig Arbeiter_innen im Keller entdeckt, die rot-weiß-rote Masken aus chinesischer Herkunft umetikettierten.[19] Die Maskenproduktion wurde im Mai 2021 eingestellt; umfangreiche Ermittlungen zu Schwarzarbeit und der Ausbeutung migrantischer Arbeiter_innen laufen noch.[20]

Auch die Vorbehalte und der bis heute andauernde Widerstand gegen das Tragen einer Maske sind nicht zu trennen von der langen Geschichte eines *Otherings*. Julia Hauser analysiert diesen Zusammenhang als »Kontroverse, die ihre Wurzeln im europäischen Misstrauen gegenüber der ›orientalischen‹ Gesichtsverhüllung [...] hat«.[21] So sei im 19. Jahrhundert immer wieder das »essentialistische Argument« reproduziert worden, »dass die Maske ungeeignet für europäische Gesellschaften sei«. Demgegenüber stehe bis in die Gegenwart die Idee eines vermeintlich autonom handelnden und in seiner Freiheit möglichst wenig eingeschränkten Individuums als Grundlage sich als liberal und säkular verstehender europäischer Gesellschaften. Doch dieses Individuum, so betont Hauser, sei ein männliches, bürgerliches, *weißes* gewesen; Gesichtsverhüllung hingegen sei mehr und mehr mit dem kulturell Anderen assoziiert worden. In Verbindung mit einem

---

19 Vgl. Kainrath, Verena/Marchart, Jan Michael/Widmann, Aloysius: »Hygiene Austria: Wie aus einem Zufallsfund ein Maskenskandal wurde«, in: Der Standard, 13.03.2021, https://www.derstandard.at/story/2000125011151/hygiene-austria-wie-aus-einem-zufallsfund-ein-maskenskandal-wurde.

20 Vgl. Burtscher, Iris: »Neue Klagen in der Causa Hygiene Austria: Streit um Millionen«, In: Salzburger Nachrichten, 08.10.2021, https://www.sn.at/wirtschaft/oesterreich/neue-klagen-in-der-causa-hygiene-austria-streit-um-millionen-110562580; Neuhauser, Johanna/El-Roumy, Marwa/Wexenberger, Yannic: Migrantische Systemerhalter_innen bei Hygiene Austria und der Post AG, https://wien.arbeiterkammer.at/interessenvertretung/arbeitsmarkt/Studie_AK_Neuhauser_El-Roumy_Wexenberger_final.pdf.

21 Hauser, Julia: »Demaskiert: Covid-19 und die kulturelle Dimension der Debatten um die Maskenpflicht«, in: Geschichte der Gegenwart, https://geschichtedergegenwart.ch/demaskiert-covid-19-und-die-kulturelle-dimension-der-debatten-um-die-maskenpflicht/ vom 08.04.2020.

kolonialistischen Hygiene-Diskus, der die eigenen Vorstellungen medizinischen und proto-medizinischen Wissens als überlegen konstruierte, erschwere dies die Akzeptanz der Maske:

> »Argument gegen die Maske ist [...] ein zutiefst orientalistisches. Während es aus hygienischen Gründen schlüssig erscheint, dass sich das Coronavirus eindämmen ließe, wenn jede_r in der Öffentlichkeit eine Maske trüge, stehen kulturelle Argumente mit langer historischer Tradition dieser pragmatischen Lösung im Weg. Zu groß ist die Sorge vor einem Verlust des Gesichts.«[22]

Denn die Gesichtsverhüllung, so die ein ums andere Mal reproduzierte These, nehme dem Individuum das Individuelle, und mehr noch, die Freiheit.[23]

Die Einführung und die wechselvollen gesetzlichen Regelungen des Tragens von Masken lassen sich daher auch keineswegs als umstandslose Erzählung sich schrittweise einstellender wissenschaftlicher Erkenntnis und politischer Umsetzung fassen. Angefangen bei zunächst fehlenden Wirksamkeitsnachweisen,[24] über sich wandelnde Begriffe und Materialitäten der Maske selbst (die selbstgenähte Stoffmaske, industriell gefertigte Mund-Nase-Bedeckungen, medizinische Schutzausrüstung wie FFP2- und OP-Masken), von den wechselnden Personengruppen, denen die Verwendung empfohlen oder auferlegt wurde (medizinisches Fachpersonal, allgemeine Öffentlichkeit) bis hin zum wiederkehrend problematisierten Zusammenhang von Selbst- und Fremdschutz: Masken – als Ding, als Objekt des Wissens, geknüpft an Praktiken und Diskurse – bildeten und bilden die Funktionsstelle in einem umkämpften und instabilen Dispositiv. Dies wird vor allem mit

---

22 Ebd.

23 Den Protestierenden 2019 in Hongkong dienten Masken – das westliche Freiheitsargument auf den Kopf stellend – zum Schutz der Identität; die chinesische Regierung schränkte in Folge Lieferungen ein – vgl. S. Subramanian: »How the face mask became the world's most coveted commodity«.

24 Vgl. Peeples, Lynne: »Face masks. What the data say«, in: Nature, 586, 08.10.2020, S. 186–189.

Blick auf die Anrufungen, welche gerade zu Beginn der Pandemie die Problematisierungen des Maskengebrauchs bestimmten, deutlich.

Solidaritätsanrufungen

Am 24. August 2020 äußerte Thomas Buck, Mitglied im Landesvorstand der niedersächsischen Ärztekammer, in einem Interview mit dem NDR-Fernsehen, Masketragen sei »ein Stück weit auch Nächstenliebe«.[25] Bucks rhetorische Inanspruchnahme des Konzepts der ›Nächstenliebe‹ – ein Gebot der jüdischen Tora – wurde vorher und danach nur höchst selten aufgegriffen. Tatsächlich war und ist es ein anderer Begriff, der immer wieder in Bezug auf die freiwillige oder gesetzlich erzwungene Verwendung von Masken in Anschlag gebracht wurde und wird (und der später im Hinblick auf die Impfung wiederkehren sollte): jener der ›Solidarität‹.

Im evangelischen *Sonntagsblatt* etwa gab die Theologin Margot Käßmann im Oktober 2020 zu Protokoll, es gehe darum, »noch intensiver füreinander einzustehen und mehr Verantwortung für das Gemeinwohl zu übernehmen«,[26] und führte aus, »Ich finde es deprimierend, wenn Menschen sagen: Es ist mir völlig egal, ob andere sich anstecken, Hauptsache, ich lebe meine Freiheit.« Wer Maske trage, so Käßmann, nehme Rücksicht und sorge sich ums Ganze: »Die Maske ist kein Zeichen von Schwäche, sondern ein Zeichen für Solidarität.«

In großen Teilen der Politischen Theorie – insbesondere in der marxistischen Orthodoxie –, aber auch aus Sicht der Forschung zu sozialen Bewegungen, stellt Solidarität jedoch kein ethisches Konzept dar, son-

---

25 Buck, Thomas: Studiogespräch in der Sendung »Hallo Niedersachsen«, NDR Fernsehen, 24.08.2020.

26 Morgenthal, Charlotte: »Käßmann: Maske ist ein Zeichen der Solidarität«, in: Sonntagsblatt. Evangelische Wochenzeitung für Bayern, 28.10.2020, https://www.sonntagsblatt.de/artikel/kirche/kaessmann-maske-ist-ein-zeichen-der-solidaritaet.

dern verweist auf eine konkrete Praxis in politischen Kämpfen.[27] Doch in der politischen Kultur der Gegenwart ist der Begriff, so er überhaupt aufgerufen wird,[28] zur »soziale[n] Wohlfühlkategorie«[29] hinabgestiegen: ›Solidarität‹ erscheint als freundliche Geste oder Synonym eines umgänglichen Miteinanders. So postulierte der Filmwissenschaftler Markus Stiglegger in einem Gespräch mit dem *Deutschlandfunk* im April 2020, man trage die Maske aus einer Solidarität mit Gefährdeten heraus, es sei ein soziales Statement der Kooperation. Das Tragen von Masken könne Sicherheit und Bewusstsein und verantwortungsvolles Handeln kennzeichnen.[30]

Im politischen Kampf, wo Solidarität etwas anderes meint als die gegenseitige Rücksichtnahme oder das bloße Verständnis für Andere, ist sie als Praxis an eine entscheidende Voraussetzung geknüpft: jene der Gleichheit. Diese Gleichheit kann – aus orthodoxer Perspektive – jene sein, die sich aus der geteilten Erfahrung einer tatsächlichen Situation ergibt, aus Ausbeutung und Unterdrückung. Sie kann sich aber auch – dafür haben jüngst Lea Susemichel und Jens Kastner plädiert – als Gleichheit verwirklichen, die im Zuge solidarischer Praxis erst hergestellt wird, und sich als *Unbedingte Solidarität* gestaltet, die »nicht als Tauschgeschäft gedacht werden sollte, [...] also nicht in einer Kosten-Nutzen-Abwägung an Bedingungen geknüpft sein darf«, sondern Differenzen aufrechterhält.[31] Doch mit Blick auf die Corona-Krise kann we-

---

27 Vgl. Mühe, Marieluise: »Die unfertige Solidarität? Über das Ringen um Solidarität im Kontext sozialer Bewegungen«, in: Maria Dalhoff et al. (Hg.), Work in Progress. Solidarität in der Krise, Hamburg 2021, S. 195–205.

28 Vgl. Hartmann, Martin: »Solidarität als Ideologie«. in: Aus Politik und Zeitgeschichte 34 (36), 2013; Bayertz, Kurt: »Begriff und Problem der Solidarität«, in: Ders. (Hg.), Solidarität, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S. 11–35.

29 Lessenich, Stephan: Grenzen der Demokratie. Teilhabe als Verteilungsproblem, Ditzingen: Reclam 2019, S. 96.

30 Stiglegger, Marcus: Gespräch im Deutschlandfunk mit Jörg Biesler, 18.04.2020, https://www.deutschlandfunk.de/schutz-und-gesichtsmasken-solidaritaet-mit-gefaehrdeten-100.html.

31 Susemichel, Lea/Kastner, Jens: »Einleitung«, in: Dies. (Hg.), Unbedingte Solidarität, Münster: Unrast 2021, S. 7–12, hier S. 7.

der von der ersten, noch von der zweiten Form der Gleichheit die Rede sein – und daher auch nicht von Solidarität in einem emphatischen, emanzipatorischen Sinne.

Zwar herrscht in Deutschland und Österreich – stärker als in anderen europäischen Ländern – der Eindruck vor, in einer Mittelschichtsgesellschaft zu leben. Tatsächlich jedoch sind beide Länder zwei der ungleichsten Gesellschaften der Welt.[32] Die bereits vor der Pandemie existierende Ungleichheit bestimmt auch die auseinanderklaffenden Erfahrungen der Corona-Krise.[33] Sie produziert für verletzliche Bevölkerungsgruppen erheblich abweichende Betroffenheiten, und sie limitiert die Möglichkeiten der Bewältigung insgesamt.[34] Denn Solidarität ist immer auch eine Klassenfrage: Die Möglichkeit, sie gewähren zu können, ist abhängig von der Verfügbarkeit einer Vielzahl von Ressourcen, die gesellschaftlich ungleich verteilt sind: soziale Netzwerke, Nachbarschaften, berufliche Kontexte, Familie (im weitesten Verständnis).

Die gesellschaftliche Konstruktion eines Narrativs der Solidarität geht daher mit Leerstellen und machtvollen Ausschlüssen einher. So analysieren etwa Jörg Fischer und Elisabeth Tuider, dass der Zusammenhalt in der Pandemie diskursiv und politisch stets als nationaler gerahmt wurde. »Fast schon dethematisiert wurden zur selben Zeit die Fluchtbewegungen über das Mittelmeer und die keineswegs coronakonformen Zustände in den Flüchtlingslagern am Rande Europas.«[35] Hinzu komme, dass sich ein institutioneller Rassismus erhärtet habe, was sich unter anderem an der saisonalen Arbeitsmigration verdeutlichen ließe; und obwohl die Organisation von Pflege ein breites Thema in der Öffentlichkeit gewesen sei, habe sich die hohe Vulnerabilität des

---

32 EU-SILC/Eurostat: Entwicklung der Einkommensungleichheit auf Basis des Gini-Index im Zeitraum 2009–2020.

33 Adamczak, Bini: »Von Menschen, Fledermäusen und Göttern. Das Virus verbindet – und trennt. Kritik an der Individualisierung von Risiko«, in: neues deutschland, 18.7.2020.

34 Vgl. Fischer, Jörg/Tuider, Elisabeth: »Sozialer Zusammenhalt in der Covid 19 Krise«, in: Dies. (Hg.), Sozialer Zusammenhalt, Weinheim: Beltz 2021, S. 7–10.

35 Ebd., S. 8.

oftmals ethnisierten und migrantisierten Haushalts-, Pflege- und Care-Personals als Leerstelle dargestellt.

> »Die Antwort auf die Frage, wer unter welchen Bedingungen arbeiten, lernen und leben darf, macht die Rekonfiguration des Sozialen deutlich. Denn in den Versuchen, die globale Ausbreitung der Pandemie einzudämmen und zu kontrollieren, wurde deutlich, dass nicht alle Menschen gleichermaßen Beschränkungen erfahren, dass nicht jedes Leben gleich wert ist.«[36]

Wo gemeinsame Bezugsgrößen und Erfahrungshorizonte durch Ungleichheit und Dissozierung fehlen, wo ökonomische Risiken individualisiert sind, wo die soziale Herkunft Lebenschancen limitiert und Aufstieg verunmöglicht, sind wohlfeile Anrufungen einer vermeintlichen ›Solidarität‹ zynisch – auch und vielleicht gerade dort, wo sie nur scheinbare Banalitäten wie das Tragen von Masken betreffen. Denn sie verorten sich in einem Klima beständiger Entsolidarisierung, von der die Sozial- und Gesundheitspolitik der neoliberalen Jahrzehnte vor der Corona-Krise geprägt war.[37] Legt man einen weiten Begriff von Gesundheit zugrunde, der die (ebenfalls höchst ungleich verteilten) gesundheitlichen Gefährdungen infolge der Klimakrise einschließt, tritt die Begrenztheit der Bereitschaft zu solidarischem Handeln besonders deutlich hervor. Nicht nur, dass die reichsten zehn Prozent der Weltbevölkerung die Hälfte aller CO_2-Emmission verursachen;[38] eine von *Kantar Public* in zehn Staaten durchgeführte repräsentative Untersuchung offenbart zudem, dass zwar 62 Prozent der Befragten die Klimakrise als größte Herausforderung für die Welt betrachten. Doch zugleich gibt fast die Hälfte aller Befragten an, dass sie in Bezug

36 Ebd.

37 Vgl. Mitropoulos, Angela: Contract & Contagion. From Biopolitics to Oikonomia, Wivenhoe: Minor Compositions 2012.

38 Vgl. Gore, Tim/Alestig, Mira/Ratcliff, Anna: Confronting carbon inequality. Putting climate justice at the heart of the COVID-19 recovery. (21.09.2020), https://oxfamilibrary.openrepository.com/bitstream/handle/10546/621052/mb-confronting-carbon-inequality-210920-en.pdf.

auf ihr eigenes Verhalten keinen Grund für Veränderungen sieht, am wenigsten Personen in Deutschland und den Niederlanden.[39]

Dass existierende Ungleichheiten durch die Pandemie noch verstärkt wurden, ist wiederholt nachgewiesen worden – etwa durch unterschiedliche Grade der Betroffenheit von prekär gegenüber in sogenannten Regelarbeitsverhältnissen beschäftigten Personen.[40] Diese und andere Ungleichheiten bestimmen auch die Möglichkeit zu kooperativem, uneigennützigem und solidarischem Verhalten. So zeigen Camille Terrier, Daniel L. Chen und Matthias Sutter in einer verhaltensökonomischen Untersuchung der Freundschaftsnetzwerke französischer Schüler_innen ein signifikant geringer ausfallendes prosoziales Verhalten von Personen mit formal niedrigem Sozialstatus im Vergleich zu Schüler_innen aus sozial höhergestellten Herkunftsfamilien. Die Fähigkeit zu prosozialem Verhalten – etwa die Bereitschaft zum Tragen von Masken – sank noch einmal drastisch, sobald diese Schüler_innen in ihrer Familie von einer Sars-CoV-2-Erkrankung betroffen waren. Und dieser Prozess, so die Autor_innengruppe weiter, verstärke sich im weiteren selbst, denn auf Kooperation und Unterstützung ausgerichtetes Verhalten lassen sich als Vorteil auf dem Arbeitsmarkt beschreiben, so dass sich soziale Ungleichheit reproduziere.[41]

Dort, wo sich das Bürgertum mittels gut gemeinter Nachbarschaftsunterstützung des eigenen Zusammenhalts versichert, dort,

39 Henly, Jon: »Few willing to change lifestyle to save the planet, climate survey finds«, in: The Guardian, 07.11.2021, https://www.theguardian.com/environment/2021/nov/07/few-willing-to-change-lifestyle-climate-survey.

40 Aus klassenanalytischer Sicht und mit Blick auf Deutschland etwa in Holst, Hajo/Fessler, Agnes/Niehoff, Steffen: »Arbeiten in der Pandemie. Klassenungleichheiten und fragmentierte Corona-Erfahrungen«, in: Carmen Ludwig/Hendrik Simon/Alexander Wagner (Hg.), Entgrenzte Arbeit, (un-)begrenzte Solidarität? Bedingungen und Strategien gewerkschaftlichen Handelns im flexiblen Kapitalismus, Münster 2021, S. 34–51.

41 Vgl. Terrier, Camille/Chen, Daniel L./Sutter, Matthias: »COVID-19 within families amplifies the prosociality gap between adolescents of high and low socioeconomic status«, in: PNAS 118 (46), 2021, https://doi.org/10.1073/pnas.2110891118.

wo die Kommentator_innen in den Meinungsspalten der Presse das Tragen einer Maske bereits als ›Solidarität‹ verstanden wissen wollen, da bleibt die Privilegiertheit des eigenen Standpunktes und die eigene Verwobenheit in Klassenkämpfe unberücksichtigt. Dieser blinde Fleck wird spätestens dann zum Problem, wenn bürgerliche Wertehaltungen – umstandslos zu kulturellen ›Selbstverständlichkeiten‹ geadelt – als Beurteilungsmaßstab des Verhaltens der gesamten Bevölkerung dienen, zumal dann, wenn sich diese Wertehaltungen selbst als höchst widersprüchlich darstellen. Denn was auch auffällt, ist, dass ein aus kulturwissenschaftlicher Sicht sehr viel näher liegender Begriff, der deutlich geeigneter als jener der ›Solidarität‹ sein dürfte, die sich an und mit der Maske ausbildenden Netzwerke zu bestimmen, kaum in der öffentlichen Diskussion angeführt wurde und wird: der Begriff der Sorge.

Sorgeverhältnisse

Tatsächlich wurde und wird das Konzept der Sorge für die öffentliche Kommunikation in Bezug auf Atemschutzmasken, aber auch die Corona-Krise insgesamt, nicht nur nicht fruchtbar gemacht. Es scheint sogar so zu sein, dass ein relationales Verständnis von *care*, das sich der feministischen Kritik verdankt,[42] so viel politische Sprengkraft besitzt, dass noch der kleinste Bezug auf Politiken der Sorge gebannt wird.

Jemand, der dies instinktiv verstanden haben dürfte, ist der brasilianische Politiker Jair Bolsonaro. Einen Tag nach seinem positiven Corona-Test im Juli 2020 verkündete er, Masken seien nur etwas für »coisa de viado«, frei übersetzt, »Schwuchteln«.[43] Seine maskulinistische Ablehnung

42 Vgl. Butler, Judith: Kritik der ethischen Gewalt. Adorno-Vorlesungen 2002, Berlin 2007.

43 Phillips, Tom: »Brazil: Bolsonaro reportedly uses homophobic slur to mock masks«, in: The Guardian, 08.07.2020, https://www.theguardian.com/world/2020/jul/08/bolsonaro-masks-slur-brazil-coronavirus.

des Tragens von Masken lässt sich als Performance bedrohter hegemonialer Männlichkeit lesen, in der Sorge und Fürsorge nicht nur keinen Platz haben, sondern mittels homophober Einlassungen aufs Schärfste diskreditiert werden müssen. Die Feminisierung einer Verwendung von Masken, welche hier offenkundig wird, muss performativ verstanden werden: Das Ziel ist, heteronormative Konstruktionen von Gender zu stabilisieren. Ein knappes Jahr später berichtete der Nachrichtensender *n-tv*, »Während 41,2 Prozent der Männer der Maske auch nach der Pandemie positiv gegenüberstehen, sind es bei den Frauen 48,2. Prozent. Dagegen lehnen 46,7 Prozent der Männer die Maske nach der Pandemie ab und nur 37,3 Prozent der Frauen.«[44]

Möglicherweise unfreiwillig, aber durchaus vielsagend gelang auch einem zweiten populistischen Politiker der Konnex von Maske und Sorge, und auch in diesem Fall in einer Weise, die auf die Einhegung etwaiger Politiken hinausläuft. Im Juli 2020 – die Maskenpflicht war im Sommer aufgehoben worden und in Folge die Infektionszahlen gestiegen – äußerte der österreichische Kanzler Sebastian Kurz, das Tragen der Maske habe auch einen »symbolischen Effekt«: »Je mehr sie aus unserem Alltag verschwindet, desto stärker wird die Sorglosigkeit.«[45] – Vielsagend ist diese Aussage deshalb, weil »Sorge«, respektive »Sorglosigkeit« in ihrer Wirksamkeit dezidiert als »symbolisch« und damit nicht als tatsächliche, relationale und voraussetzungsvolle Praxis gefasst werden.

Entschiedener in der politischen Kommunikation erschien hingegen die amerikanische Regierung unter Präsident Trump. Im Mai 2020 verkündete ein Sprecher des Weißen Hauses die Haltung des Präsidenten zum Tragen von Masken mit einem Hinweis, der die zentrale Prämisse neoliberaler Gesundheitspolitik zum Ausdruck bringt: Die Betonung

---

44 N.N.: »Männer ablehnender als Frauen: Viele Deutsche wollen auch künftig Maske tragen«, n-tv, 02.06.2021, https://www.n-tv.de/panorama/Viele-Deutsche-wollen-auch-kuenftig-Maske-tragen-article22590833.html.

45 N.N.: »Österreich führt strenge Maskenpflicht wieder ein«, in: Passauer Neue Presse, 21.07.2020, https://www.pnp.de/nachrichten/bayern/Oesterreich-fuehrt-strenge-Maskenpflicht-wieder-ein-3737274.html.

vermeintlicher Eigenverantwortung und Selbstbestimmung – eine rassifizierte, individualistische und libertäre Logik, die ihre Klassenförmigkeit permanent zu negieren sucht:[46] »It's a personal choice. That's the whole point of the guidelines in the first place. If you want to wear one, you can wear one.« In ihrer Berichterstattung wusste *Politico* unter Berufung auf einen Regierungsmitarbeiter zu ergänzen, dass das politische Personal im Inneren des Gebäudes tatsächlich keine Maske trage. Anders sei es jedoch beim Reinigungpersonal: »The cleaning crews at the White House are another exception. A ton of cleaners are always wearing a mask.«[47]

Solche – in jeglicher Hinsicht ›sorglose‹ Einstellungen gegenüber der Corona-Krise – sind auch in der deutschsprachigen Diskussion wiederkehrend zu Tage getreten, und fast immer ist es die Maske, die hierfür produktiv wird. Am 12. Juni 2021 sah etwa der Medizinethiker Georg Marckmann im Bayernteil der Süddeutschen Zeitung »den Einzelnen in der Verantwortung«:

> »Wenn jetzt die Personen mit einem hohen Risiko geimpft und gegen schwere Krankheitsverläufe geschützt sind und zugleich die Pandemie abflaut, gibt es keine Rechtfertigung mehr für staatlich verordnete Infektionsschutzmaßnahmen. […] Wenn sich jemand gegen das dann sehr geringe Risiko einer Sars-CoV-2-Infektion schützen möchte, kann er [sic!] weiterhin eine FFP2-Maske tragen, Abstand halten und große Menschenansammlungen meiden.«[48]

Regina Schidel hat jüngst zu Recht dafür plädiert, die politische Bedeutung von Sorge als konstitutive Ermöglichungsbedingung für politisches Handeln zu verstehen. Sorge, so Schidel, »ist nicht einfach

---

46 Laster Pirtle, W.: »Racial capitalism: a fundamental cause of novel coronavirus (COVID-19) pandemic inequities in the United States«, in: Health Education & Behavior 47 (4), 2020, https:/doi.org/10.1177/1090198120922942.

47 Lizza, Ryan/Lippman, Daniel: »Wearing a mask is for smug liberals. Refusing to is for reckless Republicans«, in: Politico, 01.05.2020, https://www.politico.com/news/2020/05/01/masks-politics-coronavirus-227765.

48 Marckmann, Georg: »Der Einzelne in der Verantwortung«, in: Süddeutsche Zeitung, 12. Juni 2021, S. R2.

eine Grundlage der Politik, die selbst außerhalb dieser Sphäre verbleibt, sondern hat selbst einen politischen Charakter. […] Als Gleiche und Freie politisch handeln können wir nur, insofern wir durch Beziehungen der Sorge dazu befähigt werden.«[49] So gefasst, erscheint Sorge als Grundvoraussetzung tatsächlicher Solidarität in einem utopischen Sinne. Die Inanspruchnahme des Solidaritätsbegriffes in den Diskursen um Atemschutzmasken in der Corona-Krise könnte kaum weiter davon entfernt sein. Und doch liegt genau hier auch die politische Produktivität der Maske. Sie erscheint als umkämpftes, politisches Objekt, weil aufgrund des Wirkungsprinzips – die Filterung der Atemluft – Selbst- und Fremdschutz zusammengedacht werden müssen. Die kennzeichnende neoliberale Vorstellung, derzufolge ›so etwas wie Gesellschaft‹ gar nicht existiere, erweist sich mit der Atemschutzmaske als Illusion. Jede Einsicht in diese Medialität der Maske bedeutet, anzuerkennen, dass Menschen sorgebedürftige und in sozialen Abhängigkeiten stehende Wesen sind. Nichts wäre dafür hilfreicher als ein »positive[r] Begriff der Abhängigkeit als Interdependenz«.[50] Doch solange es an Denkfiguren, Begriffen und Narrativen mangelt, diese Erkenntnis politisch zu verankern, erweisen sich alle Konflikte um Masken (und im Übrigen auch um das Impfen) in ihrem eigentlichen Sinne als machtvolle Bearbeitungen der Enttäuschung neoliberaler Anrufungen, die sich einmal mehr entlang der hegemonialen Entwürfe von *race*, Class, Gender und Dis/Ability vollziehen.

---

49 Schidel, Regina: »Von einer Ethik zu einer Politik der Sorge«, in: Theorieblog. Politische Theorie, Philosophie & Ideengeschichte, https://www.theorieblog.de/index.php/2021/11/von-einer-ethik-zu-einer-politik-der-sorge/ vom 09.11.2021.

50 Bärtsch, Tobias et al. (Hg.), »Vorwort«, in: Dies. (Hg.), Ökologien der Sorge. Wien: transversal texts 2017, S. 9–24, hier S. 18.

A Pause

Manon de Boer

Abbildungen auf der folgenden Doppelseite:
Manon de Boer: *A Pause* (2022)
16-mm, s/w, ca. 35 Sek., Metall 57 x 370 x 12 cm
Fotografien: Samuel Reller, Courtesy Kunstmuseum St. Gallen




breathe in
breathe in
breathe in
breathe in
breathe in

»Je respire, je suis vraiment une cinéaste«[1], schreibt Chantal Akerman rückblickend über ihre Erleichterung nach HOTEL MONTEREY, ihrem ersten langen Film. Aufatmen.

Akerman ist für Manon de Boer eine wichtige Inspiration. Das Werk *For C.A. (Her Voice)* (2020) ist ihr gewidmet. *For C.A.* besteht aus zwei kreisrunden Loops aus 16mm-Blankfilm, die fast schwerelos an der Galeriewand hängen. Auf die jeweils 36 Einzelbilder (1,5 Sekunden Projektionszeit) des einen Rings ist in filigraner Schreibschrift »her« geschrieben, auf die des anderen »voice«. Ein stummes Stimmporträt, eine schweigende Stimme, die nicht nach außen tritt.

Keine Stimme ohne Luft zum Atmen. Auch in *A Pause* (2022), entstanden für ihre Einzelausstellung *Che Bella Voce* im Kunstmuseum St. Gallen[2], migriert 16mm-Material aus dem Projektor an die Wand; auch hier die Verräumlichung der Zeit, ein Schritt vom bewegten Bild zur diaphanen Skulptur. Aber jetzt ist der Kreis geöffnet, aufgetrennt in eine wellenförmige Bewegung. Zwei Wellentäler, das eine etwas kürzer als das andere, erneut Bild für Bild, Vierundzwanzigstelsekunde für Vierundzwanzigstelsekunde beschriftet. Der Weg bergan – »breathe in« – ist das Atemholen, die Strecke bergab – »breathe out« – die Zeit, in der der Atem den Körper wieder verlässt. Die Strecke bemisst sich am Atemrhythmus der Künstlerin, zusammengenommen sind es 35 Sekunden. Ein pneumatisches Selbstporträt.

16mm-Material – Kamera und Projektion – ist vom (Sub-)Standard zur Ausnahme geworden, das nötige Know-How zum Spezialwissen. In der Form, die de Boer wählt, macht sich das Material unabhängig vom Projektionsakt und seinen technischen Rahmungen. *A Pause* ist ein Atemzug, der sich von Mensch und Maschine emanzipiert. Noch in 100 Jahren wird es möglich sein, an diesem Atemzug entlangzugehen und dabei an das Atmen derer zu denken, die damit längst aufgehört haben.

---

1 Brenez, Nicole/Akerman, Chantal: The Pajama Interview (= The Useful Book 1), Wien 2011, S. 16. In der englischen Übersetzung: »I can breathe, I'm really a filmmaker.« (ebd., S. 56)

2 Manon de Boer: Che bella voce, Kunstmuseum St. Gallen, 26. März bis 9. Oktober 2022, Kurator: Fabian Flückiger.

Luftkanal und Windmaschine
Das Kino in respiratorischer Perspektive

Linda Waack

»Die Menschen atmen, als wären sie allesamt asthmatisch, aber sie halten aus.«
Victor Noack: »Der Kino«[1]

Luftschacht

Es ist ein unheimlicher Moment, wenn die Crew der *Nostromo* in Ridley Scotts ALIEN (1979) herausfindet, dass sich das extraterrestrische Wesen im Bauch ihres Schiffs durch die Luftschächte bewegt. Yaphet Kotto – der den Chefingenieur Parker spielt – richtet dabei die Augen verheißungsvoll nach oben zur Decke und ein anderes Mitglied der Crew wedelt mit einem Bauplan des Raumschiffs, auf dem die Kanäle verzeichnet sind. Irgendwie ist hier schon klar, dass die Verfolgungsjagd durch die engen Schächte, die folgt, nicht für alle gut ausgehen wird und doch entsteht in dieser Lagebesprechung auch der finale Rettungsplan, nämlich die Idee, das Alien durch eine Luftschleuse nach draußen zu befördern.

---

1 Noack, Victor: Der Kino. Etwas über sein Wesen und seine Bedeutung. Leipzig 1913, S.8. Zit. nach: Paech, Anne: »Das Aroma des Kinos. Filme mit der Nase gesehen: Vom Geruchsfilm und Düften und Lüften im Kino«, in: Irmbert Schenk (Hg.), Erlebnisort Kino, Marburg: Schüren 2000, S. 68–80, hier S. 80.

Die Luftschächte des Raumschiffs sind tricktechnisch durch Spiegel und Schattenwürfe gedoppelt, so dass die Dimensionen des Schiffs für die Zuschauerin schwer einzuschätzen sind.[2] Unter dem Gesichtspunkt der Ein- und Ausströmungen tritt die respiratorische Dimension dieser Luftschächte vor andere Deutungen, etwa die der Geburtskanäle, die in der Rezeption des Films bereits Thema waren.[3] Dass sich der Science-Fiction-Film diegetisch mit pneumologischen Fragestellungen befasst, ist einleuchtend: Raumschiffe müssen im All – jenseits der Atmosphäre – künstlich mit Sauerstoff versorgt werden. Die *Nostromo* hat entsprechend dunkle Atemwege, verbindet synthetisch Luft und Schatten. Ihre Schächte bilden einen augenfälligen Kontrast zu jener Architektur, die Luft und Licht zum Leitprinzip erhoben hat, etwa die Gebäude von Le Corbusier, der seinen Entwürfen mitunter Lungenflügel eingezeichnet haben soll. »Er zeichnete mit großer Sorgfalt in seine Pläne die Ventilationsanlage und ihre Luftwege ein, als ob es darum gegangen wäre, eine atmende Lunge darzustellen.«[4] Lassen sich solche Atemwege auch in die Kinogeschichte einzeichnen?

In Bezug auf den Luftschacht im Kino gibt es eine ikonische Szene aus dem Jahr 1955: Sie spielt in New York an der Kreuzung zwischen der

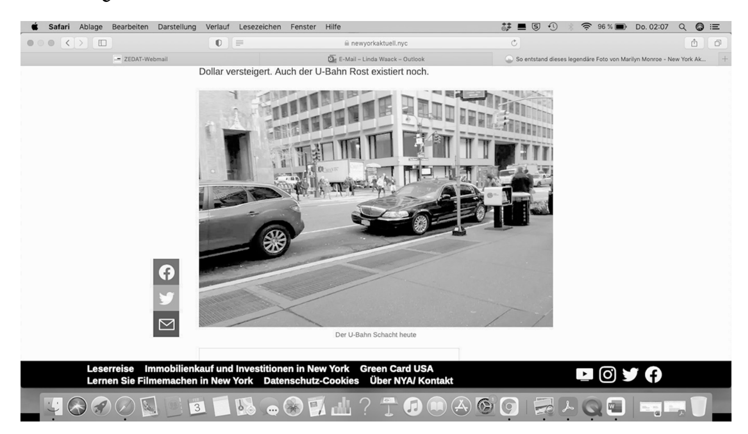
2 »In ALIEN, Scott and cinematographer Derek Vanlint use shadows and mirrors to extend the Nostromo's corridors and airshafts; their trick shots build on the trick of cinematic space to better horrify the spectator.« Benson-Allott, Caetlin: »Dreadful Architecture: Zones of Horror in ALIEN and Lee Bontecou's Wall Sculptures«, in: journal of visual culture 14 (3), 2015, S. 267–278, hier S. 275f.

3 Vgl. Creed, Barbara: »Horror and the Archaic Mother: Alien«, in: Dies.: The Monstrous Feminine: Film, Feminism and Psychoanalysis, London: Routledge 1993, S. 16–30, hier S. 18.

4 Christoph Bignens zitiert Le Corbusier von 1923: »Wir sind auf den Geschmack reiner Luft und vollen Lichts gekommen.« (Le Corbusier: Ausblick auf eine Architektur, Quand les Cathédrales étaient Blanches, Paris 1937) Dem Text habe er Abbildungen von Ventilatoren beigefügt, nicht nur als Beispiele schöner Industrieformen, sondern auch als Programm für die zukünftige Architektur. Vgl. Bignens, Christoph: Kinos. Architektur als Marketing. Kino als massenkulturelle Institution. Themen der Kinoarchitektur. Zürcher Kinos 1900–1963, Zürich: Rohr 1988, S. 81.

Lexington Avenue und der 52. Straße. Hier trat 1954 Marilyn Monroe in Billy Wilders THE 7 YEAR ITCH auf ein Lüftungsgitter und ließ sich von der Untergrundbrise das Kleid aufwirbeln.[5] Das Bild von Marilyn hat längst einen festen Platz in der Kulturgeschichte, auch das weiße Plisseekleid von Designer William Travilla. Eine Fotoarbeit von Nadim Vardag aus dem Jahr 2007[6] zeigt beispielsweise nur noch das hochgewehte Kleid, ohne Marilyn. In respiratorischer Perspektive könnte auch das Kleid noch subtrahiert werden und sich der Blick ganz nach unten auf den unscheinbaren Lüftungsschacht richten.

Abbildung 1



Lüftungsschacht Kreuzung zwischen Lexington Avenue und 52. Straße

5 https://newyorkaktuell.nyc/so-entsand-legendare-marilyn-monroe-foto/ vom 20.02.2022. Technisch hat die Aufnahme on location, so die Überlieferungsgeschichte, nicht ganz funktioniert, so dass die Szene, in der das Kleid diegetisch vom Fahrtwind einer U-Bahn hochgeweht wird, auf dem Studiogelände von Fox mit einer stärkeren Windmaschine nachgedreht wurde.

6 Die Arbeit war zuletzt in der Ausstellung »Wenn der Wind weht« im Kunst Haus Wien (12.03.-28.08.2022) zu sehen. Vgl. Scheffknecht, Liddy/Strouhal, Ernst (Hg.), Wenn der Wind weht. Luft, Wind und Atem in der zeitgenössischen Kunst, Berlin/Boston: DeGruyter 2022, S. 176.

Was würde dieser Perspektivwechsel ergeben? Neben einer körperlich-phänomenologischen Dimension, auf die ich später kommen möchte, gibt es mit Blick auf die Atmung in THE 7 YEAR ITCH eine semiotische. Intertextuell verbindet sich der »köstliche Windstoß« mit einem innerdiegetischen Film, den die beiden Protagonisten gerade im Kino gesehen haben: THE CREATURE FROM THE BLACK LAGOON (R: Jack Arnold, USA 1954), ein Horrorfilm, der in den Tiefen des Amazonas einem Kiemenmenschen auf der Spur ist, der sowohl an Land als auch unter Wasser atmen kann. Im Zentrum steht ein Team von Wissenschaftlern, das der Frage nachgeht, wie die Evolution von Wasser- zu Landwesen Perspektiven auf das Leben in anderen Atmosphären eröffnet. Zentral für die Spielfilmhandlung ist das Problem der Atmung: Der Kiemenmensch ist aufgrund seiner spezifischen Lungenkapazität sowohl interessant als auch verdächtig. Atmung ist dabei produktionstechnisch die größte Herausforderung von THE CREATURE FROM THE BLACK LAGOON. So wirbt der Trailer mit spektakulären Unterwasseraufnahmen: »See underwater thrills, never photographed before! See titanic underwater battles never dreamed of before!«[7] Möglich machen diese Szenen 1954 neue Technologien der Unterwasserkinematografie. Der Film wirbt mit Transgressionseffekten und -techniken der Atmung und des Filmens unter Wasser.[8]

Der Windstoß in THE 7 YEAR ITCH aus dem Untergrund führt neben ein paar Blättern, die er im Ansturm auf das Kleid von Monroe auffliegen lässt, den Subtext dieser transgressiven Präsenz von Atmung mit sich. Auch wenn es sich strenggenommen bei *breeze* nicht um *breath* handelt, entsteht doch das Bild einer Stadt, die, einem Wal ähnlich, ihren Atem durch einen ihrer Lüftungskanäle ausstößt. Die Empathie, die das von Monroe gespielte Mädchen für das Monster in THE CREATURE FROM THE BLACK LAGOON aufbringt – »I just felt so sorry for the creature […] He was kinda scarry looking – but he wasn't really all bad. I think he just

7 Trailer THE CREATURE FROM THE BLACK LAGOON (R: Jack Arnold, USA 1954). https://www.youtube.com/watch?v=e7uIsGCXojw vom 08.05.2022.

8 Wie in der Unterwasseraufnahme das Thema der Medialität von Atmung verhandelt wird, untersucht Natalie Lettenewitsch ausführlicher in diesem Band.

craved a little affection, you know?« weist auf das Verführungspotenzial solch unheimlicher Unterströmungen hin, was Barbara Creed ausführlicher entwickelt hat.[9]

Die »delicious breeze of the subway« gewinnt vor diesem Hintergrund neben ihrer offenkundigen Verführungsdimension eine zweite, die das Kino selbst betrifft. Sie kann nämlich in technikgeschichtlicher Hinsicht als Kommentar auf das Belüftungssystem des Kinosaals verstanden werden: Bemerkenswert ist, dass das Paar zu Beginn der Einstellung aus dem Kino kommt. Dem Publikum war vielleicht im Gedächtnis, dass die New Yorker Kinos im Sommer mit ihrem kühlenden Gebläse Passanten anpusteten, um die Leute von der heißen Straße zu locken. Reyner Banham untersuchte 1969 die Auswirkungen, die der Einzug der Klimaanlagen auf die Kinoarchitektur hatte. Er erwähnt, »dass amerikanische Theater die Klimaanlagen auch zur Umwerbung des Publikums einsetzten, indem sie an heißen Tagen gekühlte Luft aus dem Zuschauerraum den Passanten auf der Straße entgegenbliesen«.[10] Die »delicious breeze«, die Monroes Figur so erfreut, mag also auch als sinnliche Anspielung auf den Kinobesuch gelten. Ist es diegetisch die Klimaanlage im Apartment des Protagonisten, die die Romanze überhaupt in Gang setzt, spart der Film auch hier nicht mit Hinweisen auf das Thema der Ventilation: »Everything is fine: A married man – air conditioning!«

Sowohl ALIEN als auch THE 7 YEAR ITCH machen mit dem Luftschacht etwas thematisch, dass die Zuschauerin im Kinosaal vielleicht

---

9 Die Verbindung von Mädchen und Monster hat Barbara Creed mit Blick auf ALIEN entwickelt. Zentral für die Konstruktion des Monströsen im Horrorfilm ist dabei das Konzept der Grenze, bzw. das, was sie überschreitet oder zu überschreiten droht. Obwohl sich, so argumentiert Creed, die spezifische Beschaffenheit der Grenze von Film zu Film ändere, bleibe die Funktion des Monströsen dieselbe – die Begegnung zwischen der symbolischen Ordnung und dem, was ihre Stabilität bedroht. Vgl. Creed, Barbara: »Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection«, in: Screen 27 (1), 1986, S. 44–71.

10 Vgl. Banham, Reyner: The architecture of the well-tempered Environment, London 1984, O: 1969, S. 178, zit. nach: C. Bignens: Kinos. Architektur als Marketing, Zürich 1988, S. 81.

gar nicht so bewusst erlebt: Die Luft im Saal wird künstlich von Ventilatoren zirkuliert, die eine wesentliche Errungenschaft in der Architekturgeschichte des Kinos waren. Dass sich Kinofilme für Belüftung interessieren, hat historisch also auch mit den Rezeptionsbedingungen im Kinosaal zu tun. Ziel meines Beitrags ist es, die respiratorische Dimension des Kinos in drei Perspektiven aufzufalten: Erstens eine kurze Belüftungsgeschichte des Kinoraums zu erzählen, zweitens einen Blick auf neo-phänomenologische Positionen zur Atmung zu werfen und drittens zwei Erscheinungsweisen der Atmung im Kino (Sichtbarkeit und Hörbarkeit) genauer zu untersuchen. Die Frage nach der Medialität von Atmung stellt sich dabei mehrdimensional. Es geht nicht darum, die Ebenen Technikgeschichte, Körpererfahrung und filmische Welt sauber zu filtern. Das technische Problem der Belüftung des Kinosaals hat vielmehr eine körperliche und eine kulturgeschichtliche Dimension. Wie sich die Geschichte der Luftschächte im Kino mit denen des Kinos verfängt, soll im Ineinandergreifen von feinstofflichen Prozessen und kulturellen Geschichten untersucht werden. Auch das Kino lässt sich, so die These, als Anwendungsfeld jener korpo-materiellen Methoden begreifen, die Magdalena Górska ausführlich reflektiert.[11]

Kinolüftung

Im Oktober 1918 verfügte die Stadt Wien aufgrund der Spanischen Grippe eine 14-tägige Schließung der Kinos, »um nicht durch die Enge und schlechte Belüftung der Kinoräume die Anzahl der Krankheitsfälle zu vergrößern«.[12] Die Grippewelle hatte Wien im September erreicht und forderte zahlreiche Todesopfer. Die gleichzeitig hohe Sterblichkeit an

11 Górska, Magdalena: Breathing Matters. Feminist Intersectional Politics of Vulnerability, Linköping: Linköping University 2016. Vgl. auch ihren Beitrag »Gemeinsamkeit und Differenz des Atems« in diesem Band.

12 Schenk, Doris: Kinobetriebe in Wien, von den Anfängen bis zur Gegenwart, Diplomarbeit 2009, Uni Wien, S. 14. Die Opferzahlen zitiert Schenk aus: Der Kinobesitzer, Offizielles unabhängiges Organ des Reichsverbandes der Kinematographenbesitzer Österreichs, 2 (56), 1918.

Lungentuberkulose dürfte die offizielle Zahl zwar gedrückt haben – dennoch lag die Summe der registrierten Grippeopfer aufgrund von Lungenentzündungen im Oktober bei etwa 4000.[13] Schon vor dieser pandemischen Lage hatte das Kino als fensterloser Raum ein Belüftungsproblem, das durch das Eintreffen der Influenza bloß eskaliert worden sein dürfte. Über den Diskurs zur frühen Luft-Hygiene im Kino um 1913 schreibt Anne Paech:

> »Ventilatoren oder eine Klimaanlage gab es noch nicht. Dafür liefen Bedienstete des Kinos in regelmäßigen Abständen mit einer sogenannten Flittspritze durch den Saal und versprühten Desinfektionsmittel zur ›Luftveredelung‹. Berüchtigt waren die Ozonal-Luftreinigungs-Apparate, die laut Inserat im Kinosaal ›in 30 Sekunden [die] von Krankheitserregern durchsetzte Luft blitzschnell in einen gesunden, frischen, nach Ozon duftenden Aufenthaltsort‹ verwandelten.«[14]

Über Effekte dieses »Kientopp-Parfüm« ließ sich 1913 Victor Noack aus: »Die Menschen atmen, als wären sie allesamt asthmatisch, aber sie halten aus.«[15] Wie Noack, störte sich das durch die hygienischen Bestrebungen der Moderne in Bezug auf Luft anspruchsvoller gewordene Kino-Publikum an solchen Luftzuständen und drängte zu Innovationen. So war, wie Christoph Bignens zeigt, Zürichs erster Filmpalast, das Orient von 1913, bereits mit einer leistungsstarken Ventilationsanlage – einem Vorläufer der Klimaanlage – ausgerüstet, die seit 1817 zur Belüftung von Fabriken in Gebrauch war. Sie bestand, so rekonstruiert Bignens, aus einem »Exhaustor, der im Laternenaufsatz auf dem Dach des Zuschau-

---

13 Vgl. Weigl, Andreas: »Eine Stadt stirbt nicht so schnell. Demographische Fieberkurven am Rande des Abgrunds.«, in: Alfred Pfoser/Andreas Weigl (Hg.), Im Epizentrum des Zusammenbruchs. Wien im Ersten Weltkrieg. Wien: Metroverlag 2013, S. 66.

14 Paech, Anne: »Fünf Sinne im Dunkeln. Erinnerungen an die Kino-Atmosphäre«, in: Brunner et.al. (Hg.), Filmische Atmosphären, Marburg: Schüren 2012, S. 25–28, hier S. 27.

15 Noack, Victor: Der Kino. Etwas über sein Wesen und seine Bedeutung. Leipzig 1913, S.8. Zit. nach: A. Paech: Das Aroma des Kinos, S. 80.

erraums die verbrauchte Luft abzog und einen Pulsator, der vom Untergeschoss her frische und im Winter geheizte Luft in den Zuschauerraum ausströmte«.[16] Die Kinos trieben die Entwicklung weiter voran. So stand im Zürcher Kino Roxy angeblich die erste automatische Klimaanlage der Schweiz.[17] Es handelte sich um ein vollautomatisches Modell der amerikanischen Firma Carrier, das als Mutter der Klimaanlagen gilt. Im Unterschied zu älteren Ventilationsanlagen konnte dieser Apparat je nach Bedarf die Luft automatisch befeuchten, kühlen oder erwärmen.[18] Neben Fassade, Beleuchtung, Bautechnik und Möbeln untersucht Bignens in einem schmalen Kapitel »Ventilation und Klimaanalage: Frische Luft als Reklame« das Saalklima als einen wesentlichen Baustein der Kinowerbung.[19] Er zitiert aus einem Lehrbuch der Kinoarchitektur von 1927, dass die Luftqualität neben Akustik, Sicht, Sesseln und Innenausstattung »ebenso wichtig zu nehmen sei wie diejenige der Filme selbst«.[20]

Wie zentral die olfaktorischen Faktoren im Kino waren, zeigen neben den klimatischen Innovationen Versuche in den 20er und 30ern, die schlechte Luft mit auf den Film zugeschnittenen Kino-Gerüchen zu übertünchen. Sie stießen auf das Problem, dass sich Luft diffus im Raum verteilt und es daher keine Montageform für Gerüche gibt. So schreibt Anne Paech: »Die Schwachstelle dieses Systems könnte gewesen sein, daß sich der einmal über die Klimaanlage versprühte Geruch

16 »Die Lüftungsanlage (des Kinos ›Orient‹) im Haus Du Pont in Zürich«, in: Schweizerisches Bau-Jahrbuch, 1914, S.18-21, zit. nach C. Bignens: Kinos. Architektur als Marketing, S. 80.

17 Meyer, Peter: Neuzeitliche Geschäftshäuser, in: *Werk* 21 (1934), S. 10, zit. nach C. Bignens: Kinos. Architektur als Marketing, S. 83.

18 Carrier, Willis H.: »Air-Conditioning – Its Phenomenal Development«, in: Heating and Ventilation Magazine, New York, 26 (1929) S. 115–118, zit. nach C. Bignens: Kinos. Architektur als Marketing, S. 83.

19 Vgl. C. Bignens: Kinos. Architektur als Marketing, S. 81–85.

20 Sexton and Betts (Hg.), *American Theatres of Today*, New York 1927, 1977, zit. nach C. Bignens: Kinos. Architektur als Marketing, S. 81.

nicht rechtzeitig vor dem Einsetzen des folgenden Dufts beseitigen ließ, was möglicherweise zu einem olfaktorischen Chaos im Kino führte.«[21]

Was das Nebeneinander der Belüftungssysteme angeht, lässt sich darüber hinaus ein starker Stadt-Land-Kontrast rekonstruieren: Während zum Beispiel in Wien eine strenge Bauordnung in den Premierentheatern bald für Belüftungssysteme sorgte, welche durch Propellerventilatoren selbst bei mehr als tausend Zuschauern für Frischluft sorgten,[22] mussten viele Vorstadtkinos noch mit ungenügenden Belüftungssystemen auskommen, wobei die oben beschriebene Perolinspritze weiterhin zum Einsatz kam.[23] Während sich also die Großstädte schon in den 1930er Jahren des Problems entledigten, hält die Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigkeit in den Provinzkinos lange an: Noch in den 1950er Jahren schrieb Heinrich Böll, dass er unter der Atmosphäre im Kino gelitten habe: »Schade nur, dass die Luft so schlecht wird.«[24] Die Qualität dieser angeschmutzten Atmosphäre betrauerte man erst, als sie Mitte der 1970er Jahre langsam Geschichte wurde. So beschreibt Wolf-Eckart Bühler in der Zeitschrift *Filmkritik*, dass diese spezifischen Kinogerüche in den meisten Münchner Kinos zu fehlen beginnen – aber in Solln, genauer in den Sollner Lichtspielen, noch erhalten sein sollen.

> »Die Sollner Lichtspiele ist noch eines jener wenigen Kinos in München, in denen es, und bereits nachdem man den Vorraum betreten hat, RIECHT, wie es in einem Kino riechen sollte: nach ZELLULOID. Nun mag man mir entgegenhalten, Zelluloid rieche nach nichts, außer, selbstverständlich, wenn man es verbrenne, dann ja; ich antworte darauf: und es riecht doch! Beim Fernsehen kann man nichts riechen. Auch die neueren Kinos, die riechen alle nicht. Ich glaube nicht, daß das ein Zufall ist. Und ich lasse mich davon nicht abbringen, daß das an mehr liegt als nur an der Verbesserung der Entlüftungsanlagen. Ich behaupte, dass man einem Kino nicht allein an-sehen, sondern auch

21 A. Paech: Das Aroma des Kinos. Zitat abrufbar unter: http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/MedienWiss/Texte/duft.html, S. 3.

22 Vgl. D. Schenk: Kinobetriebe in Wien, S. 20f.

23 Ebd., S. 60.

24 Heinrich Böll zit. nach A. Paech: Fünf Sinne im Dunkeln, S. 33.

an-riechen muß, daß und wie der Film als eine *mechanisch-technische* Erfindung gemacht worden ist. Wer mir nicht glaubt, der soll ins Sollner Kino gehen. Oder mit der Metro in Paris fahren. Oder nicht Pfannis Kartoffelpüree kaufen, sondern es einmal selber stampfen. [...] Ich schließe die Augen und atme tief durch. Es riecht immer noch nach Kino.«[25]

Atemschaukel

»Ich schließe die Augen und atme tief durch. Es riecht immer noch nach Kino.«[26] In der geschilderten Kinoerfahrung von Bühler fällt auf, dass er den im Kino dominanten Sehsinn zunächst abschaltet, um dann die Atmung wahrzunehmen und den Geruchssinn zu aktivieren. Geruchssinn ist genau genommen schon mehr als Atmung, beziehungsweise stellt sich die Frage, ob Atem selbst überhaupt ein Sinn ist, der für das Kino relevant ist. Das Cover von Vivian Sobchacks für Fragen der sinnlichen Wahrnehmung im Kino einschlägigem Buch *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture* weist die klassischen fünf Sinne aus: Sehen, Hören, Riechen, Schmecken, Tasten, bzw. Sehsinn, Gehörsinn, Geruchssinn, Geschmackssinn und Tastsinn, die grafisch dargestellt sind. Unterhalb der Kehle, wo die Luftröhre sein dürfte, später die Lungenflügel, scheint kein weiterer Sinn auf. Folgerichtig heißt einer der häufig zitierten Texte von Sobchack »What my fingers knew« und nicht etwa »What my lungs knew«. Dass die Atmung im Kino für die körperliche Erfahrung dennoch eine zentrale Rolle spielt, hat Sobchack bereits in *The Address of the Eye* thematisiert, wo sie das Anhalten des Bilderstreifens im Malteserkreuz mit der Atempause in Verbindung gebracht hat. Sobchack argumentierte hier, dass es sich beim Film wie bei der Atmung nicht um kontinuierliche, sondern um segmentierte rhythmische Bewegung handelt:

---

25 Bühler, Wolf-Eckart: »In Solln [Sollner Lichtspiele]«, in: Filmkritik, 228, 1975, S. 532–534, hier S. 533.

26 Ebd.

> »Indeed, we could liken the regular but intermittent passage of images into and out of the film's material body (through camera and projector) to human respiration or circulation, the primary bases upon which human animation and being are grounded. The lungs fill and collapse before they fill again. The valves of the heart open and shut and open again. Both respiration and circulation of blood are not continuous but segmented and rhythmic activities.«[27]

Atmung wird als eine anthropologisch konstante Ermöglichungsbedingung menschlicher Existenz bestimmt. Dass der Kinoapparat dabei, was den Rhythmus angeht, in ein mimetisches Verhältnis zum Körper tritt, ist interessant. Für das Anliegen der Filmphänomenologie dürften aber primär zwei andere Aspekte relevant sein: erstens, der Atem als eine grundsätzliche Wahrnehmungsform, die noch vor den anderen Sinnen einsetzt, zweitens, der Atem als Übergangsphänomen.

Auch wenn man die Färbungsqualität der Luft außen vorlässt, die eher den Geruchssinn betrifft, kann der Zuschaueratem im Kino unterschiedliche Qualität haben, tief oder flach verlaufen, stocken oder strömen. Aus phänomenologischer Perspektive wurde daher bereits untersucht, wie Leinwandgeschehen und Körperreaktion im Zuschauersaal aufeinander eingestellt sind, wie Momente, in denen dem Publikum der Atem stockt, gewissermaßen erzeugt werden können – das Kino als »Atemschaukel«[28]:

> »These filmic instances seem to elicit some kind of shift in the viewer's embodied perception, often quite literally actualising the ›breathtaking‹ spectacle of film itself. In this sense, changes in the viewer's breathing occur as a direct consequence of the film. [F]ilms can make us feel out of breath, or even prompt us to hold our breath …«[29]

---

27 Sobchack, Vivian: The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience, Princeton 1992, S. 207.

28 Müller, Herta: Atemschaukel, München: Hanser 2009.

29 Quinlivan, Davina: The Place of Breath in Cinema, Edinburgh University Press 2012, S. 125.

In ALIEN wäre die Zuschauerin ausgerechnet während der Szenen, die in den Luftröhren spielen, aufgrund der rasanten Spannungskurven einer Dynamik von Luft anhalten und Ausatmen ausgesetzt. Eine erste Dimension dürfte also in der Durchlässigkeit des Zuschaueratems für die Spannungskurven des Films liegen.

Zweitens ist im Rahmen filmphänomenologischer Überlegungen der Aspekt der Durchlässigkeit selbst relevant. Atem interessiert dann in der Eigenschaft eines Übergangsphänomens, das zwischen Körper und Umwelt hin und her strömt. Wenn sich sicher auch bei Seh- oder Tasteindrücken neuronale Neuverkopplungen ergeben, ist doch der Atem als Passageform evidentes Beispiel für jenes Verbunden-Sein, jenes Mit-Sein, das von Subjekt-Objekt-Trennung oder klarer Verortbarkeit von Innen und Außen Abstand nimmt. Gibt es bei allen Sinnen den Aspekt eines Austauschs, so ist dieser in Bezug auf die Atmung leichter materiell zu fassen. So geht Luft in den Körper über, wird ihr Sauerstoff nochmal anders verstoffwechselt, als zum Beispiel der Eindruck eines Bildes. Auch wird die Atemluft im Kinosaal zwischen allen Zuschauenden geteilt.

Der politische Aspekt, den Sobchacks *cinesthetic subject* beansprucht, nämlich als sinnlicher Körper feste Subjektpositionen gewissermaßen fleischlich zu unterwandern, lässt sich auch für die Atmung stark machen in »the way we are in some carnal modality able [...] to experience weight, suffocation, and the need for air«.[30]

Ein Beispiel hierfür wäre wieder Ridley Scotts ALIEN, insbesondere wo der Film Atemnot-Ängste aufgreift. Während sich repräsentationspolitisch mit dem Film Schleusen öffneten für Schwarze und weibliche Schauspielerinnen im Actionkino (gemeint ist die Besetzung von Yaphet Kotto und Sigourney Weaver), reflektiert er mit dem Phänomen der Atemnot die außerfilmische Notwendigkeit solcher Emanzipationsbewegungen zumindest symbolisch, wie Davina Quinlivan bereits angedeutet hat:

---

30 Sobchack, Vivian: Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture, Berkeley/Los Angeles: University of California Press 2004, S. 65.

> »Indeed, the threat of suffocation is thoroughly evoked in the ALIEN films, where the parasitic ›face-hugger‹ attaches itself to its victim so as to pacify and appropriate their silent body. Here, the image of passive suffocation is consumed by the viewer as iconic spectacle, Kane's (John Hurt) body functioning as a vessel for incubation where his mouth is a site of entry that fuses with the body of the alien.«[31]

Atemnot wird mitempfindbar, auch für jene, die nicht im gleichen Maße jenseits des Kinos real von ihr betroffen sind. Damit diese Möglichkeit entsteht, bedarf es eines komplexen Zusammenspiels körperlich eigener und technisch un-eigener Reize. Bei aller Relevanz einer grundsätzlichen Körperlichkeit atmender Personen im Zuschauerraum ist es daher wichtig, auch die technische Seite des Atems im Kino einzubeziehen. Die zweite Seite der hier anvisierten Austauschbeziehung wäre nämlich die Technizität dessen, was als Atem für das Leinwandgeschehen hergestellt wurde und, ähnlich wie die Luft, künstlich im Raum zirkuliert. Zum Abschluss möchte ich daher einen Wechsel auf die profilmische und filmografische Ebene vorschlagen und ein Beispiel von ›Bildern‹ und ›Geräuschen‹ von Atmung im Kino diskutieren.

Gefrorener Atem

Ein Anzeichen für das Nahen des Winters ist alljährlich das Sichtbarwerden der eigenen Atmung in der immer kälteren Luft. 1997 nutzte James Cameron in TITANIC den in der Luft gefrierenden Atem, um die eisige Kälte der atlantischen Nacht zum Zeitpunkt des Schiffsuntergangs zu zeigen. Während in der Szene zuvor das Beschlagen der Fenster eines unter Deck geparkten Wagens den heißen Atem der Sexualität anzeigt, ist die gesamte Untergangssequenz vom kalten Atem des Sterbens der männlichen Hauptfigur begleitet. Um diese Atmung auf die Leinwand zu bringen, waren produktionstechnisch unterschiedliche Schritte nötig, wie der *American Cinematographer* noch im selben Jahr rekonstruier-

---

31 D. Quinlivan: The Place of Breath in Cinema, S. 23.

te. Die mediale Form filmischer Atmung, die diegetisch der kalten Nacht entstammt, ist ein komplexes Mischgebilde aus unterschiedlichen Datensätzen.

Das auf Computeranimationen spezialisierte Unternehmen *Blue Sky Studios/VIFX* wurde in den 1990er Jahren mit der Aufgabe betraut, den dargestellten Figuren einen eisigen Atem einzuhauchen. Dafür hat sich das Unternehmen entschieden, eine Datenbank von Atemaufnahmen anzulegen, die in einer Kältekammer aufgenommen wurden. Später wurde dieser Atem aus der Kühlbox aufgetaut und unter die Dialoge im Film gelegt.

> »Some people suggested using cigarette smoke, but I said ›No way.‹ I chose not to do it in CG either, because we didn't have enough time to develop the look. […] Instead, we built a cold room and shot real breath emanating from a real person surrounded by black velvet. It was a cheaper methodology. We had a light up above and we shot the breath from various positions; the breath became the only visible detail over the black velvet.«[32]

Der Atem, der im Film zu sehen ist, ›gehört‹ also diegetisch zu den Darstellerkörpern, profilmisch jedoch zu unbekannten Personen, die in einer Kältekammer vor schwarzem Vorhang ihren Atem gespendet haben und in den Produktionsnotizen des *American Cinematographer* als ›breath people‹ auftauchen. Eine Herausforderung für das Team war es, den Atem dieser namenlosen ›breath people‹ den Dialogen im Film anzupassen. »We actually tried having the ›breath people‹ say the dialogue, but that usually was not the best way to do it. Breath stutters; it's staccato, and it has different rhythms and volumes. In the end, we basically built a huge library of breath, and asked the animators to listen to the dialogue and add the breath in time with the actors' voices.«[33] Die Atem-Bibliothek der Firma *Blue Sky Studios* wurde, ähnlich wie

32 O.A.: »Adding Depth and breath to Titanic«, in: American Cinematographer, 78 (12), 1997, https://theasc.com/magazine/dec97/titanic/adabt/pg1.htm vom 15.04.2022.

33 Ebd.

früher Stock-Foto- oder Geräusche-Sammlungen, für andere Filme weitergenutzt, was unter anderem zu der (auf der DVD-Version im Audiokommentar von Fight Club veröffentlichten) Anekdote führt, dass in der Eishöhlen-Szene aus Fight Club Leonardo DiCaprio's Atem aus Titanic Wiederverwertung fand. Auch wenn es um bereits existierende unpersönliche Atemelemente aus Titanic geht, bleiben sie im anekdotischen Dickicht Leonardo DiCaprio zugeordnet, obwohl dessen Atem, rein physikalisch, mit großer Wahrscheinlichkeit nicht mal in Titanic im Spiel war. In Fight Club wurde diese Stock-Atmung darüber hinaus technisch weiter modifiziert: »After starting with those existing breath elements [from ›Titanic‹] we cut and pasted and dissolved until we had some animated breath that worked with the wind action within this ice tunnel. Since either the camera or the actor was in motion for all of these shots, I had to track in the origin point for each breath.«[34]

Zwei Aspekte aus diesen Produktionsberichten möchte ich hervorheben: Zunächst betonen beide, wie schwer es ist, künstlich Atem zu simulieren. In CGI hätte es zu lange gedauert, den richtigen Look zu modellieren und noch die vor schwarzem Vorhang gewonnen Atemmuster sind schwer an die Figurenrede anzubinden. Atem hat, wie es hier heißt, unterschiedliche Rhythmen und Volumen, außerdem muss die Atemrichtung und -bewegung an die im Film behaupteten Wetterbedingungen und Schauspielerbewegungen angeglichen werden. Zweitens wird Atmung eingesetzt, um eine Ganzkörperreaktion im Kino auszulösen: »Once these swirly breaths blended in, the whole scene dropped sixty degrees.«[35] Atemtechnik ist also nicht nur über die Klimaanlage im Kinosaal, sondern auch synästhetisch ein Kühlelement des Kinos.

Dies führt mich zurück zu Marilyn Monroe und der Brise aus dem Lüftungsschacht. Vor dem Hintergrund meiner Überlegungen lassen sich drei Perspektiven zu dieser Szene im Speziellen und zur Atmung im Kino allgemein zusammenfassen: 1) Das Kino führt eine (Architektur-)Geschichte seiner Belüftung mit sich. 2) Die Zuschaueratmung

34 John Siczewicz zit. nach: https://www.huffpost.com/entry/fight-club-trivia_n_6425568 vom 15.04.2022.

35 Ebd.

im Kino ist ein Beispiel sinnlich-technischer Affizierung, wie sie in der Filmphänomenologie theoretisch entwickelt wurde. 3) Die Produktion von Atem für das Kino ist an komplexe Operationen etwa von Windmaschinen oder Kältekammern gebunden, die solche körperliche Affizierung erlauben. Mit Magdalena Górska lässt sich dieses Bündel als »Korpo-Materialität der Atmung« im Kino bestimmen.

Ein abschließendes Beispiel für diese »Korpo-Materialität« wäre die Ton-Nahaufnahme oder das *close-miking*, das häufig zum Einsatz kommt, um den Atem akustisch einzufangen. Hier wird das Mikrofon ganz nah an die Tonquelle gebracht, weil in einem Abstand unter 30cm »der Anteil indirekter Schallsignale geringer ist.«[36] Da die Mikrofone in größte Nähe zum Bildausschnitt geführt werden, kommen solche Ton-Nahaufnahmen vor allem bei Close Ups zum Einsatz. Der Atem streift hier das Mikrofon wie ein Windstoß. Weil räumliche Nähe, wie sich zuletzt in der Pandemie gezeigt hat, ein zentraler Faktor für geteilte Atemluft ist, könnte diese Nahaufnahme im Kino tatsächlich den Eindruck erzeugen, man teile nicht nur mit dem Nebensitzer, sondern auch mit den Filmfiguren dieselbe Luft zum Atmen.

36 zu Hüningen, James: »close miking«, in: Das Lexikon der Filmbegriffe, https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/c:closemiking-8601 vom 15.04.2022.

Unter Wasser Atmen – »Fisch werden«
Filmische Fantasien und Technologien des Tauchens

Natalie Lettenewitsch

> »One thing about which fish know exactly nothing is water, since they have no anti-environment which would enable them to perceive the element they live in. […] the fish has an essence or built-in potential which eliminates all problems from its universe. It is always a fish and always manages to continue to be a fish while it exists at all. Such is not, by any means, the case with man.«
> *Marshall McLuhan: »A Message to the Fish«*[1]

Atmung unter Wasser ist für Menschen ohne technische Hilfsmittel nicht möglich. Wer sich im Wasser nicht an der Oberfläche halten kann, geht unter – und ertrinkt. Menschliche wie nicht-menschliche

1 McLuhan, Marshall: »A Message to the Fish«, in: Ders./Quentin Fiore/Jerome Agel, War and Peace in the Global Village, Corte Madere, CA: Gingko Press 2001, S. 175–191, hier S. 175.

Lebewesen brauchen Sauerstoff,[2] der im Wasser zwar enthalten ist, von Lungenatmern dort aber nicht verarbeitet werden kann. Wenn sich nach der Geburt die Lungen erstmals mit Luft gefüllt haben, gibt es kein Zurück mehr ins nasse Element, jedenfalls nicht auf Dauer. Auch der bei Neugeborenen noch ausgeprägte »Tauchreflex«, der bei Kontakt des Gesichts mit Wasser automatisch den Herzschlag verlangsamt,[3] bildet sich schnell zurück.

Menschen haben Wege gefunden, dennoch in Unterwasserräume einzutauchen, auch in größere Tiefen. Um dabei dem Ertrinken zu entgehen, gibt es im Wesentlichen zwei Möglichkeiten: Atemluft für eine längere Dauer mithilfe von Schläuchen, Geräten und Gasgemischen bereitzustellen – oder den Atem anzuhalten, also *nicht* zu atmen (was je nach Lungenkapazität zeitlich begrenzt ist). Eine andere Methode, Unterwasserräume erfahrbar zu machen – auch für diejenigen, die sich physisch nicht darin befinden –, sind Unterwasserfilme.

In Unterwasserfilmen überlagern sich Tauch- und Filmtechnologien. Bei ihrer Produktion kommen Tauchmasken, Tarierwesten, Tiefenmesser, Druckluftflaschen, Unterwasserfahrzeuge, Kameragehäuse, Hydrophone, Lichtquellen und Rotfilter zum Einsatz, manchmal auch Studio-Tanks, Bluescreens und vieles mehr. Filmische Tauchgänge sind allerdings nicht nur technische Angelegenheiten, sondern auch solche der Imagination – und das eine ist vom anderen nicht

2 John Durham Peters erinnert in seinem Text »The Media of Breathing« daran, dass auch der Zusammenhang zwischen Leben und Sauerstoff nicht selbstverständlich ist und die Erde bis zur »Großen Sauerstoffkatastrophe« vor 2,3 Milliarden Jahren von anaeroben Mikroorganismen dominiert war. »Breathing is thus not in the least invariant or purely natural; rather, it has a decisively historical character.« Peters, John Durham: »The Media of Breathing«, in: Lenart Škof/Petri Berndtson (Hg.), Atmospheres of Breathing, Albany: SUNY, S. 179–195, hier S. 183.

3 Per Fredrik Scholander, der in den 1930ern die Physiologie tauchender Säugetiere erforschte, nannte den Tauchreflex »the master switch of life«. Scholander, Per Fredrik: »The Master Switch of Life«, in: Scientific American 209 (6), 1963, S. 92–107. https://www.jstor.org/stable/24935967

zu trennen. Sie bilden im Sinne von Donna Haraway »materiell-semiotische Knotenpunkte«,[4] an denen Technologien und Mythologien, mediale Umgebungen und kulturelle Praktiken, menschliche und nichtmenschliche Lebewesen in vielfältige Verbindungen treten.

Unter den nicht-menschlichen Lebewesen im Meer stehen Säugetiere wie Wale und Delphine, die zum Atmen regelmäßig an die Oberfläche zurückkehren müssen, Menschen biologisch am nächsten und tauchen in Unterwasserfilmen häufig auf. Doch es ist vor allem die Fantasie des »Fisch-Werdens«, die rhetorisch und filmisch immer wieder adressiert wird. Sie speist sich aus der Überschreitung einer elementaren Grenze – denn Fische, mit Kiemen ausgestattet, können tatsächlich unter Wasser atmen. Wie Filme diesen Grenzbereich verhandeln, will ich in diesem Beitrag anhand von drei Variationen (Animation, Aqualunge, Apnoe) vorstellen.

Zunächst aber möchte ich das imaginative Feld umreißen, in dem sich das filmisch-mediale Tauchen in Unterwasserräumen bewegt. Zentral ist dabei die Vorstellung von Meer und Wasser als immer wieder beschworenem »Ursprung« des Lebens, andererseits aber der Verweis auf die »radikale Differenz« dieser für Menschen zugleich anziehenden und lebensfeindlichen Umgebung. Diese konträren Zuschreibungen hängen, so meine Vermutung, wesentlich mit dem Vorgang des Atmens zusammen – genauer, mit der Verbindung von Atem, Leben und Bewegung, die unter Wasser neu gedacht werden muss.

Immersion und Regression

Unter Wasser zu sein, heißt *im* Wasser zu sein, und zwar (anders als beim Schwimmen) unterhalb seiner Oberfläche und ganz von ihm umgeben. Eben das meint wörtlich der Begriff »Immersion« – »das vollständige Ein- und Untertauchen eines Objekts in eine Flüssigkeit«, genauer »den

---

4 Vgl. Haraway, Donna: When Species Meet, Minneapolis: University of Minnesota Press 2008, S. 4.

Vorgang des Eintauchens oder den Zustand des Versunkenseins«.[5] Auf diese basale Definition verweist Robin Curtis, die Immersion in einem medienwissenschaftlichen Kontext und speziell mit Blick auf Filmwahrnehmung diskutiert hat.[6] Das »Eintauchen« kann sowohl auf das Element Wasser als auch auf eine mediale Erfahrung in künstlichen (ästhetisch und/oder apparativ erzeugten) Umgebungen bezogen werden. Dieses Zusammenspiel ist Teil der Attraktion von Unterwasserfilmen, die Zuschauer*innen in nur bedingt zugängliche Räume »hineinversetzen«.[7]

Natascha Adamowsky spricht von einer »spezifischen Medialität der maritimen Observationsbedingungen«, und zwar bei »jeder virtuellen wie realen Tauchfahrt«, denn sie ist »entweder ein immersives Simulationsarrangement oder verlangt die Einkapselung des menschlichen Beobachters in einen wasserabweisenden und damit letztlich immer wasserfremden Kokon«.[8] Medialität lässt sich bei Unterwas-

5 Curtis, Robin: »Immersion und Einfühlung: Zwischen Repräsentationalität und Materialität bewegter Bilder«, in: montage/av 17 (2), 2008, S. 89–109.

6 Zum medienwissenschaftlichen Immersionsdiskurs vgl. u.a. Liptay, Fabienne/Dogramaci, Burcu (Hg.): Immersion in the Visual Arts and Media, Boston: Brill Rodopi 2016; Breyer, Thiemo/Kasprowicz, David (Hg.): Immersion. Grenzen und Metaphorik des digitalen Subjekts (Navigationen, Jg. 19, H. 1/2019); Mücke, Laura: »Politik(en) der Immersion. Machtdiskurse über immersierte Nutzer_innen und Film als Kontingenz in potentialis«, in: Journal Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium, 2021, S. 89–107.

7 Dabei geht es nicht um die naive Idee einer »totalen« Immersion. Eva Hayward differenziert diese Vorstellung in einem Text über das Monterey Bay Aquarium: »Nor is the engagement of our bodies and psyches in immersive experiences ever total; even diving requires technological support around the body. Immersion, then, is not unreality or reality; rather, it is awareness divided between being conscious enough both to engage an interface and to experience the rapture of the deep.« Hayward, Eva: »Sensational Jellyfish: Aquarium Affects and the Matter of Immersion«, in: Differences 23 (3), 2012, S. 161–196, hier S. 173.

8 Adamowsky, Natascha: »Annäherungen an eine Ästhetik des Geheimnisvollen – Beispiele aus der Meeresforschung des 19. Jahrhunderts«, in: Wolfgang Krohn (Hg.), Ästhetik in der Wissenschaft. Interdisziplinärer Diskurs über das Gestalten und Darstellen von Wissen, Hamburg: Meiner 2006, S. 219–232, hier S. 225.

serfilmen im doppelten Sinne verstehen: in Bezug auf die komplexen Instrumentarien, Aufzeichnungsapparate und Produktionsmittel, die sie ermöglichen,[9] aber auch in Bezug auf das Meer als Medium.[10] Ins Meer einzutauchen, bedeutet einen Medienwechsel, und dabei geht es nicht nur um eine Analogie: Wasser *ist* ein Medium (wie die wässrige Lösung in einem Labor) – und legt damit nahe, seine stofflichen wie symbolischen Aspekte einzubeziehen.

Nicole Starosielski verweist in ihren kritischen Überlegungen zur Geschichte des Unterwasserfilms auf den buchstäblich nicht nur immersiven, sondern auch eskapistischen Aspekt des Abtauchens – wobei sie zwischen Tauch- und Filmtechnologien, zwischen realen und virtuellen Tauchfahrten keinen Unterschied macht: »Diving into the ocean, whether via scuba or cinematic technologies, is seen as an escape from the social and cultural processes that characterize everyday life«.[11] Immersive Versunkenheit ließe sich hier als eine Form der Regression in einen imaginären »Urzustand« jenseits sozialer Prägungen verstehen, die sich mit der Vorstellung vom Ozean als vermeintlich ahistorischem

9 Helen Rozwadowski hat darauf hingewiesen, wie sehr das Wissen gerade über die Ozeane von den Technologien bestimmt ist, mit denen sie erforscht werden, etwa Sonar oder Gravimeter. Auch Film lässt sich, wenngleich ihm stärker das Repräsentationsparadigma anhaftet, als eine solche Wissenstechnologie verstehen. Vgl. Rozwadowski, Helen M./Van Keuren, David K.: The Machine in Neptune's Garden. Historical Perspectives on Technology and the Marine Environment, Sagamore Beach, MA: Science History Publications 2004.

10 Medien werden dabei im Zuge ihrer Ökologisierung nicht nur als technische Werkzeuge, sondern auch als elementare Umwelten verstanden, häufig mit direkten Verweisen auf das Meer als theoretischen Ausgangspunkt, u.a. bei John Durham Peters: »To understand media, we should start not on land but at sea«. Peters, John Durham: The Marvelous Clouds. Toward a Philosophy of Elemental Media, Chicago/London: The University of Chicago Press 2015, S. 53. Zur Differenzierung der medienökologischen Begriffe *environment*, Milieu und Umwelt vgl. Sprenger, Florian: Epistemologien des Umgebens. Zur Geschichte, Ökologie und Biopolitik künstlicher environments, Berlin: transcript 2019.

11 Starosielski, Nicole: »Beyond Fluidity: A Cultural History of Cinema Underwater«, in: Stephen Rust/Salma Monani/Sean Cubitt (Hg.), Ecocinema Theory and Practice, New York: Routledge 2012, S. 149–168, hier S. 149.

Ursprungsort verbindet. Technische Eroberung ist dabei nicht Gegenpol, sondern Teil der mythologischen Aufladung von Meeres- und Unterwasserräumen. Sie werden, oft mit erheblichem medialem Aufwand, als »unberührte«, unmediatisierte Natur inszeniert, was Haraway spöttisch als »cartoon ideology of immediacy«[12] charakterisiert.

In der für die Filmtheorie prägenden Textsammlung *Was ist Film?* von André Bazin ist ein Artikel zu Jacques-Yves Cousteaus LE MONDE DU SILENCE (F 1956) enthalten. Unterwasserfilme bezeichnet er darin als »das einzig radikal Neue im Dokumentarfilm«, das jedoch »auf ein geheimes, unvordenkliches Einverständnis in uns selbst trifft«.[13] Denn: »Der Mensch, sagen die Biologen, ist ein Meerestier, das sein Meer in sich trägt. Nicht verwunderlich also, daß das Tauchen ihm auch das dunkle Gefühl verschafft, zum Ursprung zurückzukehren.«[14] Der evolutionsbiologische Hintergrund, auf den Bazin hier anspielt und so kultur- mit naturwissenschaftlichen Diskursen verschränkt, wurde unter anderem von der Meeresbiologin Rachel Carson formuliert, als Zusammenhang zwischen dem einzelnen menschlichen Leben und dem Ursprung des Lebens an sich (Phylogenese und Ontogenese):

> »And as life itself began in the sea, so each of us begins his individual life in a miniature ocean within his mother's womb, and in the stages of his embryonic development repeats the steps by which his race evolved, from gill-breathing inhabitants of a water world to creatures able to live on land.«[15]

Die Verknüpfung von Meer und Mutterleib, die hier anklingt, taucht in Filmen und Texten immer wieder auf und ist Teil einer – oft auch problematischen – Vergeschlechtlichung von Wasser und Meeresräumen.[16]

---

12 D. Haraway: When Species Meet, S. 253.

13 Bazin, André : »Le Monde du silence«, in : Ders., Was ist Film ? Berlin: Alexander 2004 [orig. 1956], S. 61–66, hier S. 61.

14 Ebd., S. 62.

15 Carson, Rachel: The Sea Around Us, London: Unicorn 2016 [orig. 1951], S. 20.

16 Vor allem im Kontext der Psychoanalyse finden sich Auseinandersetzung mit diesem Komplex, die sich häufig auf den (nicht direkt von Freud stammenden,

Die Zuschreibung, ein Raum der »Regression ins Vor- und Unbewusste«[17] zu sein, hat es interessanterweise nicht nur für das Meer, sondern auch für das Kino gegeben, wie zuletzt Heide Schlüpmann in Erinnerung gerufen hat: etwa in der Baudry'schen Apparatus-Theorie, in der der dunkle Kinoraum als Befriedigung einer solchen Wunschfantasie verstanden wurde.[18] Für Bazin ist »das Wasser […] ein dreidimensionaler Lebensraum, der übrigens auch beständiger und homogener ist als die Luft und in den eingehüllt wir von der Schwerkraft befreit sind«.[19] Er thematisiert hier nicht den Verlust, sondern den Zugewinn gegenüber dem Element Luft, denn gerade im Wasser verwirklicht sich für ihn ein ursprünglich mit der Luft verbundener Wunschtraum – der Traum vom Fliegen, der auch ein Traum des Kinos ist:

> »Im Grunde symbolisiert der Fisch diese Befreiung von den irdischen Ketten ebensogut wie der Vogel […] Die Wissenschaft, mächtiger als unsere Vorstellungskraft, hat schließlich den alten Mythos vom Fliegen realisiert, indem sie dem Menschen sein virtuelles Fischsein offenbarte; denn der unabhängige Taucher erfüllt diesen Traum weit eher als die laute, kollektive Flugmaschine […] Endlich flog der Mensch, mit seinen Armen!«[20]

Trotz regressiver Wunscherfüllung und »unvordenklichem Einverständnis« ist das Wasser für Bazin aber auch »die andere Hälfte des

---

aber durch Freud berühmt gewordenen) Begriff des »ozeanischen Gefühls« beziehen.

17 Schlüpmann, Heide: »Raum geben«, in: Nach dem Film, 12.04.2019, nachdemfilm.de/essays/raumgeben

18 Vgl. ebd.

19 A. Bazin : »Le Monde du silence«, S. 61f.

20 Ebd., S. 62. Eine ähnliche Formulierung findet sich zur selben Zeit bei Edgar Morin in Bezug auf das Kino: »Dem Flugzeug ist es nicht gelungen, sich von der Erde zu lösen. Es hat sie nur bis in die Stratosphäre ausgedehnt […] Die Flugmaschine hat sich folgsam der Maschinenwelt eingefügt, aber […] Der Film erhob sich in einen Traumhimmel.« Morin, Edgar: Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung, Stuttgart: Klett Cotta 1958, S. 10.

Universums«[21] – oder, mit Marshall McLuhan gesprochen, das »anti-environment«, das es für Menschen im Gegensatz zu Fischen unwiderruflich darstellt (und das, im Kontrast zur immersiven Auflösung die von Adamowsky angesprochene Einkapselung erfordert). Starosielski spricht von »radically different dynamics of the undersea environment«,[22] Jonathan Crylen von »radically different conditions than those that govern our existence.«[23] Solche Beschreibungen von Unterwasserräumen als »radically different« gehen m.E. auf den buchstäblich *elementaren* Charakter dieser Differenz zurück – zwischen Wasser (Meer) und Erde (Land), aber vor allem zwischen Wasser und Luft, insofern Luft das Medium menschlicher Atmung und somit menschlichen (Über)lebens ist.

(Sub)aquatische Räume werden als »das radikal Andere« imaginiert, aber auch als Domäne der Auflösung von Grenzen und Differenzen, wobei Mythologie und Biologie ineinandergreifen: eine »Sphäre des Flüssigen, Zweideutigen und Undefinierbaren […] wie der fließenden Übergänge und Ununterscheidbarkeiten zwischen Tieren, Mineralien und Pflanzen«.[24] »Fluidität« hat sich ähnlich wie »Immersion« als Schlagwort in kultur- und medienwissenschaftlichen Kontexten etabliert.[25] Starosielski positioniert sich in »Beyond Fluidity« mit Blick auf Unterwasserfilme explizit gegen den Begriff, insoweit er zur Aus-

---

21 A. Bazin : »Le Monde du silence«, S. 61.

22 N. Starosielski: »Beyond Fluidity«, S. 150.

23 Crylen, Jonathan Christopher: The Cinematic Aquarium. A History of Undersea Film, Iowa: University of Iowa 2015, S. 8f.

24 Adamowsky, Natascha: Ozeanische Wunder. Entdeckung und Eroberung des Meeres in der Moderne, Paderborn: Fink 2017, S. 302.

25 Sie ist u.a. auch als »mediale Spezifik des Kinos« beschrieben worden: »In dieser Fluidität besteht die genuine Grundlage der Kinematographie.« Lisa Gotto bezieht sich hier auf Edgar Morins Filmtheorie und seine Betonung des »flüchtigen« Charakters von projizierten Filmbildern Gotto, Lisa: »Der Mensch des (Hollywood-)Kinos: Eine Sichtung mit Edgar Morin«, in: Ivo Ritzer (Hg.), Classical Hollywood und kontinentale Philosophie, Wiesbaden: Springer VS 2015, S. 73–88, hier S. 75.

blendung von (auch in Meeresräumen wirksamen) Machtverhältnissen beiträgt:

> »Like many frontiers, these environments are often depicted as subversive spaces where it is possible to challenge and reorient existing social conventions. [...] this conceptualization of undersea environments as existing beyond the social, as a domain solely of nonhuman Others, has often masked the racial, cultural, and gendered dynamics which have historically unfolded across the ocean.«[26]

Film ist mit der »Eroberung« der Meere verbunden, und das historisch noch sehr viel direkter als mit den kolonialen Landnahmen. Das filmische Eintauchen und Vordringen in Unterwasserräume mag auf paradoxe Weise Regressionsfantasien verkörpern – es ist auch von geostrategischen, militärischen und extraktivistischen Interessen rund um Rohstoffe und Einflusssphären durchzogen. Insofern handelt es sich um ein regressives, aber keineswegs unschuldiges Szenario, um immersive, aber auch invasive mediale Logiken. Die fantasmatischen Anteile des Tauchens und die Sehnsucht nach »subversive spaces«, die diesen Verstrickungen entkommen, will ich dennoch ernstnehmen, und am Schluss nochmal auf die Frage nach ihrem utopischen Potenzial zurückkommen.

Animation

Mit Unterwasserfilmen sind hier vor allem dokumentarische Filme gemeint, denen auf Produktionsebene reale Tauchgänge zugrunde liegen. Ich möchte aber zuerst einen kleinen Umweg gehen und auf eine animierte Unterwasserszene zu sprechen kommen. Sie findet sich in einem klassischen Zeichentrickfilm, der Disney-Produktion THE SWORD IN THE STONE (USA 1963, R: Wolfgang Reitherman), einer Adaption der Artus-Sage. Eigentlicher Protagonist des in Deutschland unter dem Titel

---

26 N. Starosielski: »Beyond Fluidity«, S. 149.

Merlin und Mim (später Die Hexe und der Zauberer) erschienenen Films ist Merlin, der Zauberer.

Merlin begegnet dem jungen Artus und unterzieht ihn einer Reihe von Verwandlungen – als erstes in einen Fisch. Zu Beginn der Szene gehen die beiden an einem Flussufer entlang und werden schon hier nur anhand ihrer verschwommenen Spiegelbilder im Wasser gezeigt, bevor sie mit ihren verwandelten diegetischen Körpern auf die andere Seite wechseln. »When I said I that could swim like a fish, I really meant as a fish. […] After all I happen to be a wizard. […] Can you imagine yourself as a fish? Then I think my magic can do the rest. Aquarius, aquaticus, aqualitus!« Artus wird als Fisch in den Schlossteich und damit buchstäblich ins kalte Wasser geworfen. Nach einigen Anlaufschwierigkeiten lernt er von Merlin, seine Flossen zu benutzen und zwischen Grund und Oberfläche die Balance zu halten: »You are living between two planes now«. Merlin, ebenfalls in Fischgestalt, singt dazu »That's What Makes the World Go Round«.

Das Problem der Atmung unter Wasser wird im Zuge dieser magischen Verwandlung nicht explizit thematisiert – sie funktioniert einfach, so wie sie häufig auch in Träumen als gegeben hingenommen wird. Was dagegen als weniger selbstverständlich vorgeführt wird, ist die Fähigkeit sich »wie ein Fisch im Wasser« zu *bewegen*. An dieser Stelle ist es interessant daran zu erinnern, was »Animation« bedeutet: in Bewegung versetzen, zum Leben erwecken – eigentlich: Leben einhauchen (von lateinisch *anima*: Seele oder Atem). Filmische Animation bringt stillstehende Bilder in Bewegung. Das betrifft prinzipiell jeden Film, den Animationsfilm aber noch mal im Besonderen, insofern er nicht auf eine Bewegung vor der Kamera zurückgeht, sondern die Bewegung des statischen Ausgangsmaterials erst hervorbringt. Merlin: »Stop and Go… That's What Makes the World Go Round«. Es ließe sich zuspitzen, dass die narrative Leerstelle der Atmung hier von der filmi-

schen Operation selbst ausgefüllt wird, von der magischen Verwandlung respektive »mechanischen Verlebendigung«[27] des Films.

Lisa Åkervall und Chris Tedjasukmana haben mit Blick auf die filmtheoretischen Überlegungen von Bazin und Morin ausgeführt, »dass Film nie in einem direkten zeitlichen Abbildungsverhältnis zum Leben steht, sondern in der Latenz einer nachträglichen Animierung das Tote wieder zum Leben erweckt. Allerdings reanimiert der Film nicht den Körper selbst, sondern, wie Morin betont, lediglich ein schattenhaftes Bild als Teil des Gedächtniskomplexes«.[28] Film wäre demnach nicht nur Animation, sondern Reanimation.

Bezogen auf einen realen menschlichen Körper bedeutet Reanimation, einen zum Stillstand gekommenen Kreislauf durch Mund-zu-Mund-Beatmung und Herzdruckmassage wieder in Gang zu bringen. Das geschieht nach einer Asphyxie (Atemdepression), etwa wenn Wasser in die Lunge eingedrungen ist. Eine solche Reanimation als narratives Element findet sich in The Abyss (USA 1989, R: James Cameron), der realfilmische und digital animierte Elemente aufeinandertreffen lässt.[29] Das Setting ist eine Unterwasser-Bohrplattform, von der aus ein Bergungsteam nach einem gesunkenen U-Boot forschen soll

---

27 Gemeint ist »kein mechanistischer Prozess, sondern eine ästhetische Erfahrung, die mechanisch begründet ist«. Tedjasukmana, Chris: Mechanische Verlebendigung, Paderborn: Fink 2014, S. 14.

28 Vgl. Åkervall, Lisa/Tedjasukmana, Chris: »Zur Einführung«, in: Adina Lauenburger et.al. (Hg.), Waking Life. Kino zwischen Technik und Leben, Berlin: b_books 2016, S. 9–18, hier S. 11.

29 Mittels exzessiv vorgeführter digitaler Animationstechniken wird hier das Wasser selbst zu einem wurmartigen Wesen verlebendigt und kann viskoelastisch jegliche Gestalt annehmen, so auch das Gesicht des Gegenübers (ähnlich wie zwei Jahre später in Terminator II das neue Terminator-Modell aus flüssigem Metall). Anhand des ebenfalls zu Beginn der 1990er Jahre entstandenen Free Willy (USA 1993, R: Simon Wincer), in dem nicht zufällig der Sprung eines Meeressäugers im Mittelpunkt steht, hat Linda Waack über den »epistemischen Sprung« der damals aufkommenden hybriden CGI-Bilder nachgedacht, ihre »Hyperflexibilität [...], die sich von jener eingeschränkten Bewegungsmöglichkeit in Tricktechnik animierter Modelle unterscheidet bzw. befreit« – aber auch über ihren prekären Charakter. Waack, Linda: »Walfreiheit. What it took

und dabei selbst in Lebensgefahr gerät. Lindsey, die Ingenieurin der Plattform, überlässt nach einem verunglückten Manöver ihrem geschiedenen Mann Bud den einzigen zu diesem Zeitpunkt vorhandenen Taucheranzug und »ertrinkt« freiwillig, um später minutenlang von ihm wiederbelebt zu werden – mit seiner Atemspende, einem Defibrillator sowie mit (mehr oder weniger deutlich sexualisierten) Stößen, Schlägen, Küssen und Beschimpfungen. Bei einem weiteren Tauchgang Buds kommt ein Anzug mit experimenteller Flüssigkeitsatmung zum Einsatz, gegen die er sich anfänglich sträubt. Zu seiner Beruhigung wird ihm die Rückkehr in einen embryonalen Zustand in Aussicht gestellt: »We all breathe liquids for nine months, your body will remember.«

Wenngleich es solche Versuche in der Tauchmedizin tatsächlich gibt, zumindest mit Laborratten: Unterwasseratmung mit menschlichen Lungen bleibt bis dato eine Fantasie. Um Wasser atmend ein- und ausströmen zu lassen, sind Kiemen erforderlich. Dieses Problem wird in einem anderen Film mit hybriden Animationsbildern prosthetisch gelöst, wiederum von einem Zauberlehrling: In HARRY POTTER AND THE GOBLET OF FIRE (UK 2005, R: Mike Newell) verschafft sich der Protagonist mithilfe von magischem »gillyweed« Kiemen und Schwimmhäute.

Aqualunge

Tricktechnisch konnten Filme immer schon Unterwasserräume zeigen, unabhängig von Tauchtechnologien. Schausteller Georges Méliès filmte durch Aquarien hindurch, wenn er in LE VOYAGE DANS LA LUNE (1902) die Mondraumfähre unter Wasser landen ließ oder in DEUX CENTS MILLES SOUS LES MERS OU LE CAUCHEMAR DU PÊCHEUR (1907) Motive von Jules Verne adaptierte. »We all have seen the wonders of the deep

---

Cinema to FREE WILLY«, in: Nach dem Film, 20.03.2020, nachdemfilm.de/issues/text/walfreiheit

sea […] in the moving films«[30], schrieb Hugo Münsterberg 1915, dessen Begeisterung für das Kino nach eigener Schilderung durch NEPTUNE'S DAUGHTER (USA 1914, Herbert Brenon) ausgelöst wurde. Um diese Zeit gab es auch erste, verschwommene Unterwasserfilmbilder aus dem offenen Meer zu sehen. Die Gebrüder Williamson nahmen sie aus der sogenannten *photosphere* auf, die das Prinzip des Aquariums invertierte. Eine Kammer mit Ausguck, am Ende einer langen Röhre unterhalb eines Bootes, umschloss sowohl die Kamera als auch die Filmenden – diese konnten somit tauchen, ohne nass zu werden.

Die Bewegung einzelner Taucher außerhalb von Taucherglocken oder anderen starren Gehäusen war seit dem 19. Jahrhundert mit Helmtauchanzügen (Skaphandern) möglich, die vor allem bei Hafenarbeiten zum Einsatz kamen und über Schläuche mit Luft versorgt wurden. Dabei zeigte sich ein Problem der Atmung unter Wasser: die starke Druckeinwirkung auf Körper und Luft bzw. die zu schnelle Druckentlastung während des Auftauchens, welche Gasblasen im Gewebe und entsprechende Beschwerden verursacht – die Dekompressionskrankheit oder »Taucherkrankheit«. Sie beschäftigte auch den Physiologen John Scott Haldane, der in Oxford zur Physiologie der Atmung forschte.[31] Der nach ihm benannte »Haldane-Effekt« beschreibt die erhöhte Aufnahmefähigkeit des Blutes für Kohlendioxid, je mehr Sauerstoff ans Gewebe abgegeben wird, und die Steuerung des Atemreflexes durch diesen chemischen Prozess.[32] Haldane versuchte die Abläufe

---

30 Münsterberg, Hugo: »Why We Go to the Movies«, in: Allan Langdale (Hg.), Hugo Münsterberg on Film, New York: Routledge 2002 [orig. 1915], S. 171–182, hier S. 171.

31 Vgl. Haldane, John: Respiration, New Haven: Yale University Press 1922.

32 Sein Sohn J.B.S. Haldane, der später vor allem als Genetiker bekannt wurde und in engem Austausch mit dem Autor Aldous Huxley stand, befasste sich seinerseits mit dem Thema Sauerstoffdiffusion und tauchte als »Assistent« bzw. Versuchsperson seines Vaters schon im Alter von 13 Jahren. Neben seiner Forschungsarbeit veröffentlichte er 1937 auch ein Kinderbuch, *My Friend Mr. Leakey*, in dem ein Zauberer Menschen in Meerestiere verwandelt und sich von einem Kraken das Essen servieren lässt – wie die deutsche Übersetzerin kolportiert, beschrieb Haldane Zauberer als »Vorläufer der Techniker und Wissenschaft-

des Atmens vor allem anhand von Tauchexperimenten zu verstehen. Er entwickelte Ausrüstungsgegenstände wie Bleigurte und Gasmasken sowie 1907 eine Dekompressionstabelle für die britische Marine, die Pausen beim Auftauchen festlegte.

Zur technisch unterstützten Atmung und Bewegung unter Wasser gab es also schon Erkenntnisse und Methoden, die allerdings auf dem Prinzip der Luftversorgung von der Oberfläche aus beruhten. Fortbewegungsweise war das schwerfällige Gehen auf dem Meeresboden mit Bleischuhen und einem geringen Aktionsradius. Diese »Unzulänglichkeiten des Helmtauchers […] stimulierten neue technische Lösungen. Sie zielten vor allem auf Autarkisierung.«[33] Das Tauchen sollte sich von den vertikalen Begrenzungen des Unterwasserraums lösen, als freischwebende Bewegung zwischen Grund und Oberfläche: Bazins »Traum vom Fliegen«.

Diese Form des Tauchens ist eng mit der Entwicklung des Unterwasserfilms verbunden. Der österreichische Biologe und Filmautor Hans Hass benutzte dafür den Begriff »Schwimmtauchen«. Die von ihm gedrehten Bilder des Kulturfilms PIRSCH UNTER WASSER (D 1942, R: Rudolf Schaad)[34] gelten als erste Unterwasserfilmaufnahmen, die freischwimmend entstanden – allerdings noch ohne Atemgerät und mit entsprechend kurzen Einstellungslängen. Ziel war nun eine Zusammenführung von Freitauchen und Gerätetauchen, die flexible Bewegung *und* einen längeren Aufenthalt unter Wasser ermöglichen sollte: »a breathing device that, unlike the helmet, would allow him to retain the freedom of the skin diver«.[35] Technisch realisiert wurde

---

ler«. Lehrburger, Ursula: »Vorwort der Übersetzerin«, in: J.B.S. Haldane: Mein Freund der Zauberer, Ravensburg: Maier 1974, S. 8.

33 Möser, Kurt: »Die Sinnesverwirrungen des Helmtauchers«, in: Ders., Grauzonen der Technikgeschichte, Karlsruhe: KIT Scientific Publishing 2011, S. 57–64, hier S. 58.

34 Die Aufnahmen wurden bereits 1939 auf der karibischen Insel Curaçao gedreht, aber erst einige Jahre später veröffentlicht, ergänzt um zusätzliches Material und eine im Wiener Krapfenwaldbad inszenierte Rahmenhandlung.

35 Norton, Trevor: Stars Beneath the Sea. The Extraordinary Lives of the Pioneers of Diving, London: Arrow 2000, S. 202.

sie während des Zweiten Weltkrieges in Kooperation mit dem Lübecker Unternehmen Dräger, das Atemgeräte für militärische, zivile und medizinische Kontexte herstellt (in jüngerer Zeit ist es aufgrund des stark erhöhten Bedarfs während der COVID-19-Pandemie bekannt geworden). Das Drägerwerk hatte vor dem Ersten Weltkrieg bereits sogenannte »Tauchretter« produziert, ringförmige kleine Sauerstoffgeräte für Notaufstiege von havarierten U-Boot-Besatzungen. Sie kamen auch bei der Brandbekämpfung und im Bergbau zum Einsatz,[36] also bei unterschiedlichen Gefährdungen des Atems:

> »Tauchen war die Vorbereitung für die menschliche Eroberung von Räumen, die zuvor als unbetretbar galten, und für das technisch ermöglichte Existieren in extremis. [...] Die Taucherei, die sich in der zweiten Hälfte des 19 Jahrhunderts entwickelte, muß deswegen als Technik gesehen werden, die für eine verschärfte Herrschaft der Mechanisierung ebenso stand wie für neues Umgehen mit Körperlichkeit. [...] Überall da, wo im 20 Jahrhundert die Schnittstellen zwischen Technik und Mensch sehr nahe und sehr bedrohlich an den eigenen Körper und seine vitalen Funktionen heranrückten [...] spielte Tauchtechnik eine zunehmend bedeutsame Rolle.«[37]

Der Tauchretter war ein Kreislauftauchgerät (»rebreather«), dabei wird ein gleichbleibendes Luftvolumen in einen Atemsack ein- und ausgeatmet und immer wieder mit Sauerstoff angereichert, während das ausgeatmete Kohlendioxid durch Atemkalk (Calciumhydroxid) chemisch gebunden wird. Von Hans Hass wurde das Gerät leicht modifiziert, da es nicht mehr nur um Notaufstiege ging, sondern um kontinuierliche

36 Zu Beginn des 20. Jahrhunderts gab es zahlreiche Grubenunglücke, die diese Entwicklung forcierten – die Firma Dräger verweist darauf im Rahmen von Corporate-Publishing-Texten wie »Langer Atem. Die Geschichte des Atemschutzes«. https://www.draeger.com/Corporate/Content/140329_geschichte_des_atemschutzes_final.pdf (01.07.2018). Zur Geschichte des Drägerwerks und seiner widersprüchlichen Verflechtung mit NS-Regime und Kriegsindustrie vgl. auch: Lorentz, Bernhard: Industrieelite und Wirtschaftspolitik 1928–1950. Heinrich Dräger und das Drägerwerk, Zürich: Schöningh 2001.

37 K. Möser: »Die Sinnesverwirrungen des Helmtauchers«, S. 62.

Fortbewegung unter Wasser (der Atemsack wurde zur Veränderung des Schwerpunkts auf den Rücken verschoben). Es handelte sich weniger um eine Neuerfindung als um eine kontextuelle Anpassung, eine veränderte Praxis:

> »Technisch gesehen wies es nur geringe Neuerungen auf, unterschied sich aber in der Anwendungsweise grundsätzlich von allen früheren Apparaturen. Im Gegensatz zu den bisherigen Gepflogenheiten des Menschen, sich auch unter Wasser bei Taucherarbeiten auf dem Meeresgrund aufrecht schreitend fortzubewegen – also ausgerechnet in der Stellung in welcher er auch dem Wasser den meisten Widerstand bietet – ermöglichte das Gerät die einzige physikalisch richtige Fortbewegungsweise, deren sich auch alle anderen Säugetiere bedienen, die wieder das Wasser besiedelt haben, nämlich mit dem Kopf voran und Flossen an den rückwärtigen Extremitäten.«[38]

Die Form der Bewegung war also entscheidend – nicht nur für den Tauchvorgang selbst. Die schwebende Mobilität auch der Kameraperspektive wurde von Hass als besonderes Potenzial des Unterwasserfilms hervorgehoben: »Wie ein Vogel kann man durch die Meeresabgründe gleiten und so Fahrten zustande bringen, die alles an Land Mögliche in den Schatten stellen.«[39]

In Bezug auf die Atemregulation war ein weiterer Vorteil der apparativen Anordnung, dass die im Kreislauf verbleibende Luft nicht an die Umgebung abgegeben werden musste und somit keine Luftblasen produzierte, was das geräuschlose Annähern an Tiere unter Wasser ermöglichte. Es kam dem von Hass propagierten Ideal entgegen, dass Forscher*innen das Labor verlassen und Fische in ihrer natürlichen Umwelt studieren sollten.[40] Fische sind dabei nicht nur Objekt der

---

38 Hass, Hans: »Schwimmtauchen als neue Methode der Meeresforschung«, in: Denisia. Kataloge des Biologiezentrums des Oberösterreichischen Landesmuseums (16), 2005 [orig. 1948], S. 5–8, hier S. 5.

39 Hass, Hans/Katzmann, Werner: Der Hans-Hass-Tauchführer. Das Mittelmeer, Wien: Molden 1976, S. 39.

40 H. Hass: »Schwimmtauchen«, S. 5.

Beobachtung, sondern auch symbolisches Vorbild. Nach dem ersten Tauchgang notiert Hass: »Jetzt war ich wirklich Fisch unter Fischen.«[41]

Ein gewichtiger Nachteil des Dräger-Geräts war aber die druckbedingt toxische Wirkung von reinem Sauerstoff in größeren Tiefen, so dass es sich in der Breite nicht durchsetzte. Stattdessen war es das von Jacques-Yves Cousteau und Emil Gagnan wenig später entwickelte Presslufttauchgerät mit dem einprägsamen Namen »Aqualunge«, das aufgrund seiner einfachen und ungefährlicheren Handhabung zum Standard wurde, und in der Nachkriegszeit die Verbreitung des Gerätetauchens als Freizeitsport begünstigte. Es enthält ein komprimiertes Gasgemisch, das durch den Atemregler oder »Lungenautomat« mehrstufig auf den Umgebungsdruck reduziert wird. Die Ausatemluft wird ins Wasser abgegeben, im Unterschied zum Kreislauftauchgerät ist der Atemvorgang also deutlich sichtbar und hörbar. Doch wie bei Dräger/Hass handelte es sich um einen »self-contained underwater breathing apparatus«, der an die Praxis des Schwimmtauchens gekoppelt ist.[42] Die Luft aus der Flasche dient nicht nur zum Atmen, sondern auch zum Schweben: In die Tauchweste geblasen, unterstützt sie das Gleichgewicht zwischen Auftrieb und Abtrieb (der Zustand der Schwerelosigkeit muss also durch Austarieren erst hergestellt werden).

Die rhetorische Figur des »Fischmenschen« (»l'homme poisson«) wurde auch von Cousteau gerne gebraucht. Das Buch zu seinem gleichnamigen Film LE MONDE DU SILENCE erschien im Deutschen mit einem

---

41 Hass, Hans: Abenteuer unter Wasser. Meine Erlebnisse und Forschungen im Meer, München/Berlin: Herbig 1986, S. 45.

42 Der Begriff »Schwimmtauchen« ist nicht mehr gebräuchlich, da er mit Gerätetauchen weitgehend synonym geworden ist. Stattdessen hat sich, mit Verweis auf die Apparatur, die Abkürzung »Scuba« etabliert. Das oberflächenversorgte Helmtauchen ist aber nicht ganz verschwunden, es kommt vor allem bei Berufstaucher*innen noch zum Einsatz. Auch technisch weiterentwickelte Kreislauftauchgeräte mit Sauerstoff-Helium-Gemischen werden im professionellen Bereich noch verwendet – gerade in der Produktion von Naturdokumentarfilmen, wo der Vorteil von luftblasenfreiem Tauchen weiterhin evident ist. So entstand z.B. die Serie BLUE PLANET 2 (UK 2017) mithilfe von Rebreathern.

Untertitel, der den Eroberungsanspruch des Expeditionsfilms deutlich anzeigt »Vorstoß der Fischmenschen in eine geheimnisvolle neue Tiefenwelt«.[43]

Apnoe

In den vorigen beiden Abschnitten war von film- und tauchtechnischen Verfahren die Rede, Atmung unter Wasser zu ermöglichen. Bei der letzteren Variante, dem Gerätetauchen, findet eine Kopplung von Körperfunktion und Tauchtechnologie statt,[44] die sich im Unterwasserfilm mit filmischen Technologien verbindet. Das Problem der Atmung wird teilweise auch umgangen, gerade in größeren Tiefen, indem menschliche Körper unter Wasser aus dieser Verbindung herausgenommen werden: Das Tauchen und ggf. auch das Aufzeichnen von Bildern übernehmen in diesem Fall Maschinen (ferngesteuerte oder autonome Roboter), für die die organische Notwendigkeit des Atemvorgangs nicht besteht.

Umgekehrt gilt: »Nicht-Atmung« (Apnoe) ist auch für menschliche Körper möglich, allerdings nur begrenzte Zeit. Da hier scheinbar die apparative Seite entfällt, läge es nahe, das Apnoe-Tauchen mit John Durham Peters als »technique without technology« zu verstehen. Peters hat vorgeschlagen, »Medien der Atmung« auf Grundlage der Unterscheidung zwischen »techniques« (Körpertechniken) und »tech-

43 Cousteau, Jacques-Yves/Dumas, Frédéric: Die schweigende Welt. Vorstoß der Fischmenschen in eine geheimnisvolle neue Tiefenwelt, Berlin: Blanvalet 1956. Eine Graphic Novel über Cousteau greift das Bild ebenfalls auf: Berne, Jennifer: Manfish. The Story of Jacques Cousteau, San Francisco: Chronicle Books 2008.

44 Entsprechend wird mitunter (auch jenseits von Haraway) auf die Figur der Cyborg Bezug genommen: »Wenn man versteht, daß […] veränderte Körper-Artefakt-Relationen auftreten, daß beide enger gekoppelt werden, […] und wenn das neue techno-organische Wesen als ›Cyborg‹ […] erscheint, dann kommt der Tauchtechnik eine Pionierrolle zu.« K. Möser: »Die Sinnesverwirrungen des Helmtauchers«, S. 63f.

nologies« (apparative Techniken) zu klassifizieren.[45] Das Gerätetauchen rechnet er den letzteren zu, stellt dabei allerdings klar: »there is rarely a technology without a technique«, denn: »divers have to learn how to use and interact with these devices«.[46] Auch Apnoe wird erwähnt, aber gerade nicht als »technique without technology«,[47] sondern wiederum als »hybrid between techniques and technologies – between bodily regimens and mechanical devices«.[48] Abgesehen von der grundsätzlichen Ambivalenz, an die hier erinnert wird, bezieht sich diese Relativierung auf Hilfsmittel wie Flossen, Masken oder Bleigürtel, beim kompetitiven Freitauchen gibt es auch Schlittenkonstruktionen oder Sauerstoffinhalationen vor dem Wettkampf.

Freitauchen hat große mediale Attraktivität entfaltet. Dabei scheint es nicht mehr vorrangig um visuelle Unterwasser-Attraktionen, um Fische oder Korallen zu gehen, sondern um die Anziehung der Tiefe an sich – und um das Ideal einer bewussten Kontrolle der Atmung, die zur wachsenden Verbreitung auch von anderen Körpertechniken wie Yoga beigetragen hat. Der Dokumentarfilm ATEMWEGE – ABSEITS DES SELBSTVERSTÄNDLICHEN (D 2013, R: Eli Roland Sachs) beginnt mit den Atemübungen eines Apnoe-Tauchers, denen später in der Montage die Meditation eines Mönchs an die Seite gestellt wird. Auch der Sachbuch-Bestseller *Breath*[49] von James Nestor nimmt die Begegnung mit Apnoe zum Ausgangspunkt einer populärwissenschaftlichen Lektion über das »richtige« Atmen. In seinem zuvor erschienen Buch *Deep Sea* charakterisiert Nestor Freitaucher*innen als eine »Subkultur von Do-it-yourself-Ozeanografen, die gerade den Zugang zu den Weltmeeren

---

45 Peters unterscheidet außerdem »breather« und »atmosphere« und somit insgesamt vier Gruppen: »(1) techniques that affect the breather and (2) the atmosphere, and (3) technologies that affect the breather and (4) the atmosphere«. J.D. Peters, »The Media of Breathing«, S. 190.

46 Ebd., S. 191.

47 Diese Formulierung gebraucht Peters an anderer Stelle in Bezug auf Körpertechniken von Delphinen. J.D. Peters: The Marvelous Clouds, S. 87.

48 J.D. Peters: »The Media of Breathing«, S. 189.

49 Nestor, James: Breath – Atem. Neues Wissen über die vergessene Kunst des Atmens, München: Piper 2021, S. 19.

revolutionieren und demokratisieren«.[50] In dieser Beschreibung steckt der nachvollziehbare Wunsch nach einer weniger technologisierten, weniger institutionellen und weniger invasiven Form des Tauchens und der Meeresforschung – aber auch eine Romantisierung von heroischem Draufgängertum, die dem Tonfall in frühen Expeditionsfilmen von Hans Hass und anderen durchaus ähnelt.[51]

Apnoe-Tauchen als Forschungspraxis wird in neueren Unterwasser-Dokumentationen als Attraktion vorgeführt, um eine größere Nähe zu Meerestieren zu suggerieren, z.B. in der Serie IM REICH DER TIEFE (DANSE AVEC LES POISSONS, F/D 2011, R: Christian Pétron), die im Vorspann mit dem Claim wirbt: »Nur wenn ein Mensch zum Fisch wird, kann er den Bewohnern der Meere auf eine völlig neue Weise begegnen.«[52] Regisseur Pétron arbeitete zuvor als Unterwasserkameramann, u.a. für den Kinospielfilm LE GRAND BLEU (F 1988, R: Luc Besson), der in den 1980ern die Popularisierung des Freitauchens begründete. Unlängst hat ein anderes Filmformat durch seine Verbreitung über Streaming-Plattformen dazu beigetragen: die Clips von Guillaume Nery und Julie Gautier. Nach dem spektakulären YouTube-Erfolg des Videos FREE FALL (F 2010), in dem das Ab- und Auftauchen Nerys im *Dean's Blue Hole* zu sehen ist, entstanden weitere Kurzfilme mit zunehmend narrativen Elementen[53] – »filmed on breathhold«, wie die Credits anzeigen, also in Apnoe vor und hinter der Kamera. In AMA (F 2018) wird ein schlichter Swimmingpool zur Bühne einer tänzerischen Performance von Gautier,[54] ONE BREATH AROUND THE WORLD (2019) wiederum erhebt den

---

50 Ebd.

51 Vgl. auch: »Während andere, von Regierungs- und akademischen Institutionen bezahlte Wissenschaftler Anträge schreiben […], bauen diese zupackenden Forscher ihre eigenen Unterseeboote aus dem, was der Sanitätsfachhandel so zu bieten hat. […] [So] erklärte es mir einer dieser freischaffenden Forscher einmal. ›[…] Man muss da reingehen. Man muss nass werden.‹« Ebd., S. 20.

52 IM REICH DER TIEFE, DVD Sound & Vision 2011.

53 Unter anderem NARCOSE (2014), OCEAN GRAVITY (2014), DANCING THROUGH WATERS (2019) sowie ein Musikvideo für Beyoncé, RUNNIN' (LOSE IT ALL).

54 Der Film lässt sich ebenso als Ausdruck der Vergeschlechtlichung von Unterwasserräumen lesen wie ein erstaunlicher Modetrend, der Teil der aktuellen

Anspruch, in 12 Minuten alle Meere zu durchqueren. Dabei geht es nicht um eine Beweisführung über die Dauer der Apnoe: »one breath« ist hier nicht »one take«. Ein anderes spezifisch filmisches Verfahren ermöglicht hier den universalistischen Gestus, die Welt in einem Atemzug zu umrunden: die Montage.

Submersion und Utopie

Die Vorstellung, dauerhaft unter Wasser sein zu können und menschliches (Über)leben in Submersion[55] zu ermöglichen, hat regressive wie utopische Züge. In den *Sterntagebüchern* von Stanisław Lem, der 1957 seinen Raumpiloten Ion Tichy auf die Reise schickte, ist Unterwasseratmung allerdings schon zur Parodie einer ins Totalitäre gewendeten Utopie geworden. Tichy wird auf dem Planeten Pinta interniert, dessen Bewohner*innen mittels »persuasiver Evolution« zu Fischen werden sollen. »Man habe alles vom Standpunkt der Fische zu betrachten. Für die Fische ist das Wasser nicht nass, folglich könne es darin nicht nass sein.« Jede Abweichung gilt als »Anzeichen ideologisch falschen Widerstandes des Organismus gegen die Fischwerdung«, und so wird zuletzt »auf dem ganzen Planeten ausschließlich Unterwasseratmung angeordnet, da sie im höchsten Maße fischhaft sei«.[56] Mit der Absurdität dieser Anordnung erzählt Lem, kaum verklausuliert, ein ›naturbedingtes‹ Scheitern von Sozialismus.

Auch aktuelle architektonische Utopien für ein Leben auf und unter Wasser haben mit ansteigendem Meeresspiegel einen bitteren Beigeschmack. Schwimmende Villen und Unterwassermodule, die z.B. in der Dokumentation ERDE UNTER WASSER (A 2019, R: Matthias Widter,

---

Popularität von Apnoe-Tauchen ist: das »Mermaiding«, eine Verbindung aus Sport und Cosplay, bei der in Meerjungfrauen-Kostümen getaucht wird.

55 Beim Ertrinken wird medizinisch zwischen Immersion und Submersion unterschieden – Immersion meint nur das Eintauchen einzelner Körperteile (vor allem Gesicht und Atemwege) mit Todesfolge, Submersion das vollständige Untertauchen des ganzen Körpers.

56 Lem, Stanisław: Sterntagebücher, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2015, S. 111ff.

Ulrike Schmitzer) als visionäre Projekte präsentiert werden, vermitteln eher einen sich im Zuge der Klimakatastrophe dystopisch verschärfenden Sozialdarwinismus.

Was könnte es heißen, submersive auch als subversive Räume zu denken? Eine spekulative Antwort gibt die Unterwasser-Utopie der ehemaligen Electro-Formation Drexciya – »a story where the children born of pregnant slaves thrown overboard were able to adapt to living underwater as they went straight from living in amniotic fluid to ocean water, and so built a Black Atlantis«.[57] Mit Sounds, Album Artwork und Textfragmenten kreierten Drexciya einen eigenen Kosmos, einen »künstlichen Mythos«.[58] Dominanten Meereserzählungen, in denen für gewöhnlich *weiße* (und überwiegend männliche) Körper im Mittelpunkt stehen, setzt diese Figuration in vieler Hinsicht etwas entgegen, auch in ihrer sonischen Form, die dem dominierenden akustischen Wahrnehmungsmodus unter Wasser näher ist als das Visuelle. Die Logik von Fortschritt und Rückschritt ist hier aufgehoben, Regression und Utopie verbinden sich in dem Wunsch, einen anderen Verlauf der Geschichte zu denken, eine alternative Vergangenheit und eine alternative Zukunft zugleich zu entwerfen: »to see time and history as equally in flux as the lapping ocean, to see the afterlife of the middle passage in a futuristic scenario.«[59] Ein Szenario, in dem die Ertrunkenen einen anderen Ort vorfinden, um weiterzuatmen.

Und das Kino, als Imaginationsort von Utopien? Versucht selbst den Kopf über Wasser zu halten, eher amphibisch als fischhaft. Das Österreichische Filmmuseum ließ sich von der Grafikerin Gertie Fröhlich ein passendes Logo entwerfen, anhand des maritimen Fantasiewesens Zyphius, das aus einer Illustration in der *Historiae animalium* von 1558 stammt. Der damit verbundene Wunsch gilt auch dem Kino insgesamt:

57 Hameed, Ayesha: »Black Atlantis«, in: Henriette Gunkel/kara lynch (Hg.), We travel the space ways. Black imagination, fragments, and diffractions, Bielefeld: transcript 2019, S. 107–126, hier S. 110.

58 Barthes, Roland: Mythen des Alltags, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2012, S. 285.

59 Ebd.

»Da es aufgrund seiner besonderen anatomischen Eigenschaften sowohl an Land als auch unter Wasser leben kann, ist es ein gutes Symbol für das Filmmuseum: Es möge niemals untergehen.«[60]

60 https://www.filmmuseum.at/ueber_uns/zyphius vom 15.4.2022.

Heavy Breathing
Sportfilmische Atmung im pharmapornografischen Regime

Tullio Richter-Hansen

> »[T]he possibilities of what the world may become call out in the pause that precedes each breath before a moment comes into being.«
> *Karen Barad: Meeting the Universe Halfway*[1]

Einleitung

Das Motiv schwerer Atmung scheint mit filmischen Darstellungen von Sport geradezu paradigmatisch verbunden. Diese Vermutung mag sich auf Atemgeräusche als eine Art minimaler Ablagerung ›echter‹ sportlicher Performanz selbst in fiktionalisierten Sportdarstellungen berufen: Schließlich gerät auch die Darstellerin einer Laufsportlerin beim Rennen tatsächlich außer Atem. Meine Analyse wird sportfilmisches ›heavy breathing‹ als dennoch in jedem Fall hergestellt behaupten, als zwischen Materialität und Diskursivität changierende Operation.

1 Barad, Karen: Meeting the Universe Halfway, Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning, Durham/London: Duke University Press 2007, S. 185.

Atmung wird konventionell als binärer Mechanismus gedacht, als alternierender Wechsel von Einatmen und Ausatmen. Das vorangestellte Zitat von Karen Barad deutet auf einen Umstand hin, der in Imaginationen des Atmens oft vergessen wird: die Atemruhe zwischen dem Aus- und Einatmen, die als ebenso elementarer Bestandteil der Respiration verstanden werden kann.[2] Im Geiste dieser naturkulturwissenschaftlichen Ergänzung widmet sich meine Argumentation in mehrfacher Hinsicht dem *Dazwischen*. Diese Verschiebung auf das Innere (des Äußeren) versteht sich im Sinne feministischer und postkolonialer Theorie. Gloria Anzaldúas Konzept der »mestizas« ist ein Beispiel dieser Theoriebildung, die Differenz in ›Dazwischenhaftigkeit‹ denkt.[3]

Vor diesem Hintergrund gehe ich der Frage nach, inwiefern sportfilmisches Atmen spezifische Sphären ästhetisch erfahrbar macht: zwischen Semiotik und Materialität, zwischen Korpo-Realität [*corporeality*], Affekten und Politik, zwischen visueller und auditiver Atemdarstellung. Insbesondere interessieren mich die Verhältnisse von Verkörperung und Körperoptimierung, Sportlichkeit und Sexualisierung, Leistungsfähigkeit und Doping. In Anleihe an jüngere korpo-materialistische Diskurse können Darstellungen sportlicher Atmung als semio- und somatechnische Phänomene gefasst und dem »pharmapornografischen Regime« zugerechnet werden. Im zweiten Abschnitt werde ich diese Schlüsselbegriffe klären und mit Ansätzen der Atmungs- und Sportfilmforschung zusammenführen, um den ergänzenden Begriff *Korpo-*

2 In der medizinischen Physiologie und physiotherapeutischen Atemtheorie wird mithin eine explizit dreiteilige Atemmechanik veranschlagt. Vgl. Rutte, Rega/Sturm, Sabine: Atemtherapie, 2. Aufl., Berlin/Heidelberg/New York: Springer 2010, S. 11f..

3 Vgl. Anzaldúa, Gloria: Borderlands/La Frontera, San Francisco: Aunt Lute 1987. In ihrer bewussten Verunreinigung normativer Ordnungen läuft eine solche Verschiebung Gefahr, als Relativismus missverstanden zu werden. Vorab sei daher betont, dass eine Hinwendung zu Denk- und Handlungsräumen zwischen binären Polen politische Entscheidungen *für* bestimmte und *gegen* andere Optionen nicht etwa erübrigt, sondern umso dringlicher werden lässt – gerade in Zeiten, die von Rassismus, Sexismus, Klassismus sowie pandemischen Verschärfungen solcher und anderer Ungleichheiten geprägt sind.

Medialität vorzuschlagen. Anhand der Filme PERSONAL BEST (USA 1982, R: Robert Towne) und FAIR PLAY (CZ/SO/D 2014, R: Andrea Sedláčková) arbeite ich im dritten Abschnitt heraus, inwieweit deren audiovisuelle Atemexzesse auf ästhetisch-epistemologische Ambivalenzen und auf prekäre Effekte der Darstellung hindeuten, insbesondere heterosexistische Verstrickungen von Ästhetik und Politik sowie hormonell-technologische Interventionen in weibliche Sportkörper. Meine Hauptthese ist, dass das ›heavy breathing‹ filmischer Sportdarstellungen als semio- und somatechnisches Scharnier fungiert – und insofern überwiegend problematische Verflechtungen von Sportlichkeit, Sexualisierung und Körperpolitik zeitigt.

Korpo-Materialität und Korpo-Medialität

Als Objekte des Wissens sind sportfilmische Inszenierungen des Atmens in ein dynamisches Gefüge von Körperlichkeit, Sportlichkeit und Filmästhetik eingelassen. Das Motiv lässt sich daher erstens in feministisch-postkolonialen Rekonzeptualisierungen von Körpern und zweitens in interdisziplinären Konzeptualisierungen der Materialität und Medialität von Atmung fundieren. Beruhend auf der Annahme, dass Atmung im Sportfilm insbesondere in ihrer (vermeintlichen) Körperlichkeit ästhetisch erfahrbar wird, situiere ich sie innerhalb der übergreifenden Beschäftigung filmischer Sportdarstellungen mit der grenzziehenden De-/Konstruktion von Sportlichkeit qua Körperlichkeit.

Das relationale Wissensfeld zwischen Atmung, Sport und Film lässt sich einem heterogenen Verständnis von Körperlichkeit zurechnen, das Nina Lykke als »corpomaterialism« beschrieben hat.[4] Einen wichtigen Anstoß hierfür gibt Donna Haraway Mitte der 1980er Jahre in ihrer feministischen Wendung der Cyborg-Figur.[5] Körper sind für Haraway als »Wissensobjekte materiell-semiotische Erzeugungsknoten« und

4 Lykke, Nina: Feminist Studies, New York/London: Routledge 2010, S. 106ff.

5 Haraway, Donna: »Ein Manifest für Cyborgs«, in: Karin Bruns/Ramón Reichert (Hg.), Reader Neue Medien, Bielefeld: transcript 2007, S. 238–277.

insofern nicht als Objekte präexistent, sondern vielmehr prozessuale »Grenzprojekte«.[6] Mit ihrem Konzept einer situierten Objektivität insistiert Haraway auf der gleichzeitigen Relevanz der Bedeutungskonstruktion und Materialität von Körpern sowie einer Untrennbarkeit von Biologie, Technologie und Politik. Sie wendet sich nicht nur gegen ein positivistisches Verständnis natürlicher Körperlichkeit, sondern auch gegen radikal (de)konstruktivistische Ansätze, die eine vorkulturelle Materialität von Körpern kategorisch ausschließen. Hierfür beruft sie sich auf die Einsätze von feministischen Theoretikerinnen of Color, die spätestens seit den 1970er Jahren für eine Vervielfältigung auf Gender beschränkter Identitätstheorien argumentieren. Etwa mahnt Audre Lorde die Spezifika von Differenzen wie *race*, Klasse, Alter und Sexualität *innerhalb* der Genderdifferenz an.[7] Cherríe Moraga fordert wiederum die Problematisierung der »internal differences« unter Women of Color »from the inside out«.[8] Mit Chela Sandoval lassen sich diese Beiträge als Verschiebung von dem Denken einer Einzeldifferenz auf Gefüge multipler Differenzialität verstehen.[9]

Bezogen auf Differenzierungsmechanismen wie vor allem Sexualität, Gender, Klasse und *race* überschreibt Paul B. Preciado das gegenwärtige Zeitalter seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs als pharmapornografische Ära. Dies trägt den heterogenen Implikationen »eines postindustriellen, globalen und medialen Regimes, in dem die Pille und der *Playboy* paradigmatisch sind«, Rechnung.[10] Damit verschieben sich mögliche Weisen der Subjektkonstitution: »Der pharmapornographische Biokapitalismus stellt keine Gegenstände her«, so Preciado, vielmehr gehe es darum, »ein Subjekt neu zu erfinden und

---

6 Haraway, Donna: »Situiertes Wissen«, in: Dies., Die Neuerfindung der Natur, Frankfurt a.M.: Campus 1995, S. 73–97, hier S. 96.

7 Lorde, Audre: »Age, Race, Class, and Sex«, in: Dies., Sister Outsider, 2. Aufl., Berkeley: Crossing Press 2007, S. 114–123.

8 Moraga, Cherríe: »Refugees of a World on Fire«, in: Dies./Gloria Anzaldúa (Hg.), This Bridge Called My Back, 2. Aufl., New York: Kitchen Table 1983, o.S.

9 Sandoval, Chela: Methodology of the Oppressed, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2000.

10 Preciado, Paul B.: Testo Junkie, Berlin: b_books 2016, S. 35.

es im globalen Maßstab zu produzieren.«[11] Im Sinne einer differenzialen Technologie des Geschlechts (de Lauretis) fungiert am Rande von Preciados Theorem auch das Kino als strukturelle Schablone sowie Teil des Regimes.[12] Solchermaßen »semiotechnische«[13] Aspekte flössen ebenso in das Feld des Sports »als Teil einer planetarischen pharmapornographischen Industrie«[14] ein. Gleichzeitig ist der Wettkampfsport der Ära wesentlich durch pharmazeutische Interventionen geprägt, insbesondere hormonelles Doping.[15]

Preciados Begriff der Semiotechnik möchte ich mit dem der Somatechnik verschränken, um sportfilmische Atmung *zwischen* beiden Konzepten zu situieren.[16] Meine Verwendung von »somatechnics« entstammt transfeministischen Diskursen, die normative Zwänge und subversive Möglichkeiten von Geschlechtlichkeit als wechselseitig ineinandergreifend denken. Somatechnik beschreibt nach Susan Stryker den Umstand »that material corporeality (*soma*) is inextricably conjoined with the techniques and technologies (*technics*) through which bodies are formed.«[17]

---

11 Ebd., S. 54.

12 Ebd., S. 110.

13 Ebd., S. 36 u. passim.

14 Ebd., S. 282.

15 Ebd., S. 130.

16 Hierbei folge ich nicht der Unterscheidung von John Durham Peters, in Bezug auf Medien der Atmung »techniques« als körperliche, nicht-materielle Techniken von »technologies« als nicht-körperliche, materielle Technologien zu trennen (Peters, John Durham: »The Media of Breathing«, in: Lenart Škof/Petri Berndtson (Hg.), Atmospheres of Breathing, Albany: SUNY Press, S. 179–195, hier S. 180). Dies lässt sich m.E. nicht mit einer relationalen Vorstellung von Korpo-Materialität vereinbaren. Mein Gebrauch von »Technik« im Singular (entsprechend dem englischen Pluralbegriff »technics«) und »technisch« schließt sowohl Techniken als auch Technologien im Sinne Peters' ein. Vgl. auch das nachfolgende Zitat von Stryker.

17 Stryker, Susan: »Kaming Mga Talyada (We Who Are Sexy)«, in: Aren Z. Aizura/Dies. (Hg.), Transgender Studies Reader 2, New York/London: Routledge, S. 543–553, hier S. 544 [Herv. i.O.].

Nach Magdalena Górska stellt Atmung ein wichtiges Beispiel für Korpo-Materialität in meinem Sinne einer sowohl soma- als auch semiotechnisch hergestellten Körperlichkeit dar. Gestützt durch empirische Forschung konzeptualisiert Górska Atmung in intersektionaler, non-reduktiver Weise, »in relation to its human corpomaterial commonality«, demnach »across differences« und als »forcefully differential«.[18] Zu den Gegenständen ihrer auf Materialität und Affekte konzentrierten Analyse zählt auch Atmung als sexualisiertes Stöhnen, das Górska in seinen prekären Verschränkungen vergeschlechtlichter, klassenbasierter, rassifizierter und anthropozentrischer Implikationen fasst.[19]

Um die Medienspezifik filmischer Darstellungen schweren Atmens einbeziehen zu können, schlage ich vor, die Vorstellung von Atmung als korpo-materiell um deren vielfach damit verflochtene *Korpo-Medialität* zu erweitern. Entsprechend Lykkes Ausdruck beschreibt der Begriff das Ineinanderwirken körperlicher und medialer Konstitutionsweisen, also die Untrennbarkeit von Korpo-Realität und ›Vermitteltheit‹ – im weiteren semiotischen sowie im engeren Sinn audiovisueller Medientechnologien. Die Korpo-Materialität und Korpo-Medialität filmischer Darstellungen interferieren wiederum vielfach.

Die epistemologische Grundhaltung der von Górska veranschlagten Relationalität des Atmens findet sich in Davina Quinlivans Untersuchung spezifisch filmischer Inszenierungen von Atmung wieder. Diese verschreibt sich insbesondere den Verhältnissen zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, mithin zwischen filmischem Ton und Bild sowie Innen und Außen.[20] Quinlivan versteht Ateminszenierungen als Verunsicherung klarer Grenzen zwischen binären Polen,[21] als verkörperte Geste, die sowohl kognitiv als auch körperlich affiziert – ob qua diegetischem Filmsubjekt, filmischer Ästhetik oder Kombinationen beider

18 Górska, Magdalena: Breathing Matters. Feminist Intersectional Politics of Vulnerability, Linköping: Linköping University 2016, S. 28.

19 Ebd., S. 164.

20 Quinlivan, Davina: The Place of Breath in Cinema, Edinburgh: University Press 2012, S. 2f.

21 Ebd., S. 21.

Sphären.[22] Meine Analytik führt diesen filmspezifischen Zugang mit dem dezidiert feministischen Anliegen Górskas zusammen.

Diese Ansätze lassen sich wiederum mit Erkenntnissen aus der Sportfilmforschung in produktiven Kontakt bringen. Zentral ist dabei die Annahme, dass filmischer Sport mit relationalen Identitätskonstruktionen einhergeht, in denen die Betonung kultureller Differenzen neben kommodifizierten Vorstellungen individueller Ermächtigung steht.[23] Markus Stauffs zugespitzter These zufolge »impliziert jede Inszenierung von ›Sportspezifischem‹ Scharnierfunktionen zu ›Außersportlichem‹«.[24] Da diese filmischen Ent-/Kopplungen jedoch stets vorläufig und flexibel blieben, werde Sport »*zwischen* den körperlichen Bewegungen im Wettkampf und der narrativen Entfaltung von Charakteren und Konflikten situiert«,[25] so Stauff. Körperlichkeit und Sportlichkeit fallen demnach nicht zwangsläufig in eins. Hinsichtlich schwerer Atmung ist das Prinzip konstitutiver Differenzierungen durch sportfilmische Darstellungen ebenso von Belang wie die umgekehrte Tendenz eines Verwischens kategorialer Grenzen qua Atem(darstellung), die durch Quinlivan und Górska begreifbar wird. Diese differenziale Ambivalenz scheint in der Dynamik und Instabilität wechselseitiger Be- und Entgrenzungsstrategien in Sportfilmen auf.[26]

Meine Untersuchung ist auf Momente der Filmerfahrung konzentriert, die durch die Hervorhebung von Atmung intensiviert werden: Exzesse sportfilmischer Atmung, also die situative, insbesondere auditive Priorisierung sportlich bedingen Atmens. Dies stellt meiner Beobachtung nach ein wichtiges Motiv des Darstellungsrepertoires von Sportfilmen dar, das in der Genreforschung jedoch bisher nicht näher berücksichtigt wurde.

---

22 Ebd., S. 169.

23 Baker, Aaron: Contesting Identities, Urbana/Chicago: University of Illinois Press 2006, S. 141.

24 Stauff, Markus: »Der Körper, der Wettkampf und der Rest«, in: Axster et al. (Hg.), Mediensport, München: Fink 2009, S. 67–86, hier S. 68.

25 Ebd., S. 77 [Herv. TRH].

26 Ebd., insb. S. 67f. und 78ff.

Wiederkehrende und voneinander abweichende Formen, Atmung in den Vordergrund zu rücken, finden sich in der filmischen Darstellung aller Sportarten. Diese reichen von der auditiven Hervorhebung angestrengten Atmens beim Training wie in THE PROGRAM (UK/USA/F 2015, R: Stephen Frears) über Stöhnen bzw. *grunting* – gutturale Atemgeräusche insbesondere in Tennis- und Baseballfilmen[27] – und andere Atemexzesse in sportlichen Entscheidungssituationen wie in GLOVE (KOR 2011, R: Kang Woo-suk) bis hin zur Isolation schwerer Atmung in experimentellen Studien sportlicher Körper wie in ZIDANE, UN PORTRAIT DU 21E SIÈCLE (F/IS 2006, R: Douglas Gordon/Philippe Parreno). In filmischen Inszenierungen von Laufsport und Leichtathletik scheint die Betonung schwerer Atmung – u.a. angesichts der dort minimalisierten Rolle von Sportgeräten und kollektiver Leistung – besonders virulent. Prägnante Beispiele hierfür sind etwa RACE (CA/D/F 2016, R: Stephen Hopkins) über Jesse Owens' Teilnahme an den Olympischen Spielen 1936 oder BHAAG MILKHA BHAAG (IN 2013, R: Prasoon Joshi) über einen Laufstar zwischen den Fronten des Indisch-Pakistanischen Kriegs.

In vielen Fällen berührt die sportfilmische Betonung von Atmung einen neuralgischen Punkt des Authentizitätsdilemmas fiktionalfilmischer Sportinszenierungen, insofern diese der Unmittelbarkeit und Unvorhersehbarkeit sportlicher Wettkämpfe systematisch zuwiderlaufen. Mit meinen exemplarischen Close Readings im folgenden Abschnitt möchte ich auch zeigen, dass Atemgeräusche keineswegs als rein materielle Residuen innerhalb der Fiktionalität von Sportfilmen verstanden werden können. Die Korpo-Materialität des filmischen Erfahrbarmachens von Atmung ist vielmehr mit ihrer Korpo-Medialität verschränkt, indem diese oft gerade im Zuge zeichenhafter Authentifizierungsstrategien von Filmsport als exzessiv *inszeniert* wird. Hierfür ist der Laufsportfilm SPRINTER (JAM/USA 2018, R: Storm Saulter) beispielhaft: In mehreren Trainings- und Wettkampfszenen wird die Atmung des

---

27 Diese Form exzessiver Atmung wird insbesondere in tennisspezifischen Diskursen zwischen leistungssteigernder (womöglich unlauterer) Technik und sexueller (womöglich unschicklicher) Konnotation verhandelt.

Protagonisten jeweils drastisch gegenüber allen anderen Geräuschen betont – allerdings asynchron zur Bildebene, die ihn zeitgleich in Zeitlupe zeigt. In welcher Weise sich diese Tendenzen in PERSONAL BEST und FAIR PLAY einerseits bestätigen, andererseits verkomplizieren, wird im Folgenden analysiert.

Atemexzesse filmischer Laufsportinszenierungen

Ein satirischer diegetischer Song über anabole Steroide verbindet PERSONAL BEST (1982) mit dem 2014 gedrehten, diegetisch ebenfalls in den frühen 1980er Jahren lokalisierten FAIR PLAY, der Doping im Kontext des Kalten Kriegs thematisiert. Beide Spielfilme verquicken bereits auf der zentralen Handlungsebene athletische Leistung (Sportliches) mit zwischenmenschlichem Begehren (Außersportlichem). In PERSONAL BEST sind Chris (Mariel Hemingway) und Tory (Patrice Donnelly) Teamkolleginnen im Modernen Fünfkampf und privat zunächst ein Liebespaar. Dies legt der Film – in dem der Begriff »lesbian« bezeichnenderweise nie fällt – in einer frühen Sequenz nahe, die neben ihren weithin diskutierten erotischen Schauwerten und wichtigen Fragen der Darstellung von Queerness[28] auch sportliche Implikationen hat. Der Nacktszene geht ein spontanes Kräftemessen im Armdrücken voraus: Während die angestrengte Mimik, einzelne Muskelpartien und schweißperlende Haut in zunehmend näheren Aufnahmen visuell betont werden, dominiert das schwere Atmen von Chris und Tory die Tonspur (in den DVD-Untertiteln für Hörgeschädigte als »breathing heavily« und »grunting« beschrieben). Während des anschließenden Dialogs und ersten Kusses der beiden treten die Atemgeräusche vorübergehend in den auditiven Hintergrund. Die nach einer weichen Blende direkt folgende Szene, in der sie entkleidet im Bett liegen, endet jedoch mit ihrer erneut hörbar intensivierten Atmung – nun nicht mehr sportlich,

---

28 Vgl. etwa Williams, Linda: »Personal Best. Women in Love«, in: Jump Cut 27 (1982), S. 11–12; Straayer, Chris: »Personal Best. Lesbian/feminist audience«, in: Jump Cut 29 (1984), S. 40–44.

sondern sexuell konnotiert. Linda Williams' Einschätzung, den Sex als direkte Folge der zuvor visuell betonten »physicality of the arm-wrestling« zu sehen,[29] lässt sich unter Berücksichtigung der Tonspur akzentuieren: Das Motiv des gemeinsamen schweren Atmens leitet und plausibilisiert die Inszenierung der Transformation von sportlicher zu sexueller Körperlichkeit. In der Sequenz greifen die Darstellungen von weiblicher Athletik, Nacktheit und Androgynität (die im Dialog anhand eines sexistischen Witzes expliziert wird) ineinander – und damit affirmative, objektivierende und uneindeutige Momente zwischen Sport, Gender und Begehren. Die filmische Betonung von Atmung bleibt nur kurzzeitig an die Etablierung sportlicher Leistungsfähigkeit gekoppelt, sondern verweist weibliche Körperlichkeit bald in die außersportliche Sphäre der Sexualität.

Abbildungen 1 &2





PERSONAL BEST (1982)

In drei weiteren Leichtathletik-Szenen intensiviert sich die Rolle der Atmung in PERSONAL BEST nochmals. Im mittleren Filmdrittel absolvieren die Protagonistinnen eine Trainingseinheit in einer Stranddüne. Nach einer kurzen Totalen besteht die Szene aus einer einzigen zweiminütigen Kameraeinstellung, die sie beim barfüßigen Lauf den sandigen Hang hinauf in extremer Verlangsamung zeigt. Neben einem drohend changierenden Synthesizerklang und den dumpfen –

29 L. Williams: »Personal Best«, S. 11.

ebenfalls verlangsamten – Klängen ihrer Schritte wird die Tonspur vor allem durch sehr laute Atemgeräusche dominiert. Diese sind jedoch in regulärer Geschwindigkeit zu hören. Dieser Umstand sowie ein zusätzlicher Halleffekt formieren einerseits eine Diskrepanz zwischen den Atemgeräuschen sowie der übrigen auditiven und visuellen Ebene. Andererseits intensiviert die Vertonung, zusätzlich zum auf die Beine der Läuferinnen gelenkten Kamerablick, den Eindruck sportlicher Anstrengung massiv. Hier figuriert schwere Atmung als dynamisches Scharnier zwischen Bild und Ton, zwischen Materiellem und Medialem, zwischen einer Naturalisierung und Technisierung sportlicher Körper. Die Szene wird dagegen gänzlich humoresk aufgelöst, indem eine dritte Einstellung ihren Trainer, der sich am Strand sonnt, als einen möglichen Träger dieses Blicks verrät.

Mit einer Dreierkonstellation im Bildkader endet auch eine kürzere Trainingssequenz nur wenige Filmminuten später: mit dem – im Film explizit misogyn und homophob auftretenden – Mann als diegetischem Zuschauer von zwischen sportlicher und sexueller Aktivität inszenierten Frauenkörpern. Zwei Einstellungen von schräg oben zeigen zuvor die Rücken- und Schulterpartien von Tory und Chris beim Gewichtheben. Währenddessen wird ihre Atmung in den auditiven Vordergrund gerückt, wobei von Chris ein stimmhaftes Ausatmen als helles Stöhnen zu hören ist. Dann zoomt die Kamera seitlich an Tory und Chris heran, wie sie, einander dicht gegenüberstehend, im Zuge einer weiteren Kraftübung ihre Arme gegeneinanderpressen, im Bildhintergrund mittig der Trainer. Neben der abermals bedrohlichen Musik zeugen die Atemgeräusche vom sportkörperlichen Aufwand der beiden, aber verweisen auch zurück auf ihre sexuelle Beziehung und auf ihre zunehmende sportliche Konkurrenz. Ihre Konfrontation im Kraftraum lässt sich auch als Hinweis auf ihre bevorstehende Trennung verstehen. Diese wird im Film mit der Unvereinbarkeit sportlicher Konkurrenz mit einer außersportlichen Liaison erklärt sowie durch eine perfide Reduktion lesbischer Liebe auf Freundschaft plus Sex – im Dialogtext verbrieft durch die aggressive und heterosexistische Formulierung »friends [who] fuck each other«.

Abbildungen 3 & 4





PERSONAL BEST (1982)

Auch der abschließende Wettkampf im Finale von PERSONAL BEST operationalisiert schwere Sportatmung in relationaler Art und Weise. In der insgesamt sechsminütigen Inszenierung des 800-Meter-Laufs werden die Atemgeräusche der sieben Läuferinnen immer dann auditiv priorisiert, wenn das Bild verlangsamt wird. Zusätzlich zur Interferenz verschiedener Zeitlichkeiten überlagert sich innerhalb der Atemexzesse eine Vielzahl individueller Stimmen, die sich nicht den sichtbaren Sportkörpern zuordnen lassen. Die polyphone Eindrücklichkeit konkurrierender Sportlichkeit geht insofern in eine Störung von als homogen verstandener Körperlichkeit über. Diese ambivalente Vervielfältigung stellt eine Verkomplizierung sportfilmischer Atmung dar, da in anderen Sportfilmen wie RACE oder GLOVE meist nur das Atmen einer einzelnen Person stilistisch hervorgehoben wird. Auch dieser Aspekt trägt allerdings dazu bei, dass die filmische Formierung exzessiver Atmung in ein vergeschlechtlichtes und sexualisiertes Stöhnen kippt – zumal in PERSONAL BEST an drei weiteren Stellen *grunting* auditiv herausgestellt wird, darunter in einer fragmentierten Kugelstoß-Montage neunfach unmittelbar hintereinander. Wenn spezifisch weibliches Stöhnen als korpo-materielles Phänomen (Górska) und auraler Fetisch filmischer Pornografie[30] gilt, lässt mich dies die Exzessivität der Ateminszenierung in PERSONAL BEST als repressives korpo-mediales

30 Williams, Linda: Hard Core, Berkeley: University of California Press 1989, S. 122f.

Manöver lesen, das weibliche Athletik in ein heteronormativ-pornografisches Körperregime delegiert.[31] Atemgeräusche verschieben sich von einem materiellen – vermeintlich authentischen – Effekt von Sportlichkeit hin zu einem soma- ebenso wie semiotechnischen Phänomen, indem der Film die auditiven Mittel sexualisierender Konstruktion die physiologische Notwendigkeit des Hyperventilierens überlagern lässt.

In FAIR PLAY verschieben sich diese Zusammenhänge nochmals. Der Spielfilm erzählt von der jungen tschechoslowakischen Kurzstreckenläuferin Anna (Judit Bárdos), die von ihrem Trainer und Sportfunktionären in ein staatliches Dopingprogramm gedrängt wird. Als das Steroid starke Nebenwirkungen hervorruft, stoppt sie die Einnahme zunächst ohne Wissen der Behörden. Da sich dadurch ihre Leistung verschlechtert, setzt ihre Mutter die Injektionen in Annas Glauben, es handle sich um ein Vitaminpräparat, heimlich fort – um ihrer Tochter durch den sportlichen Erfolg die Flucht in den Westen zu ermöglichen.

Diesen inhaltlichen Ambivalenzen entsprechen die heterogenen Einsätze sportlicher Atmung in FAIR PLAY. Sie reichen von dem obligatorischen Trainingslauf zu Filmbeginn über zahlreiche atmungsaktive Trainingseinheiten zum finalen Wettkampf mit Slow-Motion-Passagen. Bereits diese eher konventionellen Operationalisierungen des Sportatmens weichen im Detail jedoch von denjenigen in PERSONAL BEST ab. Bei einer vergleichbaren Bergauf-Übung Annas mit ihrer Teamkollegin wird auf eine hyperbolische Stilisierung der Atemgeräusche verzichtet, diese bleiben vielmehr durch ihre gleichwertige Integration in die Tonspur rein sportlich konnotiert. Auch der Entscheidungslauf beschränkt sich auf die einzelne Hervorhebung der erhöhten Atemfrequenz Annas, wenngleich abermals in temporaler Differenz zum verlangsamten Bild.

Im Rahmen der pharmapornografischen Situierung beider Filme wird die Exzessivität sportlicher Atmung in FAIR PLAY zusätzlich in differenter Weise entfaltet. Komplexe Verflechtungen von Leistung und

---

31 Dies ist meine männliche, queerfeministische Lesart der ästhetischen Politik von PERSONAL BEST im Bewusstsein der Möglichkeit affirmativer Queer Readings, wie sie Chris Straayer empirisch erhoben und theoretisiert hat. Vgl. C. Straayer: »Personal Best«, S. 40–44.

Körperlichkeit, Pharmazie und Technologie, Geschlecht und Optimierung lassen sich analytisch anhand des Motivs der Atemschutzmaske in einer dreieinhalbminütigen Szenenfolge im ersten Filmdrittel ausdifferenzieren. Zunächst weisen zwei Großaufnahmen der Brust und Oberlippe Annas, von denen sie neu entstandene Haare entfernt, das Dopingmittel als Testosteronpräparat aus. Damit lenkt der Film die Aufmerksamkeit noch vor einer möglichen Leistungssteigerung auf geschlechtlich codierte körperliche Auswirkungen der pharmazeutischen Intervention. Indem in der direkt folgenden Szene Anna erstmals mit ihrem neuen Freund schläft, wird die differenziale Konstellation um Fragen der Sexualität erweitert. Unmittelbar nach dieser zwischenzeitlichen Versicherung heteronormativer Weiblichkeit wird Annas Körper mit gegenläufigen sportlichen Normvorstellungen kontrastiert – erst dialogisch, dann in der Zuschaustellung ihres nackten Oberkörpers, obwohl sie sich erklärtermaßen für diesen schämt. Schließlich affirmiert eine kurze Lauftrainingsszene ihre Fitness, in der ihre Atmung im auditiven Hintergrund verbleibt.

Von der Totalen des außersportlichen Settings in einem Stadtpark wechselt die Sequenz in die Nahaufnahme des Laufbandes eines medizinischen Labors, auf dem sich die verkabelten Schuhe einer Läuferin bewegen. Eine weitere frontale Nahaufnahme ihres Kopfes verrät die Läuferin als Anna. Ihr Gesicht ist größtenteils durch eine Kunststoff-Atemmaske bedeckt, an deren Vorderseite ein breiter Schlauch befestigt ist. Die Tonspur beider kurzer Einstellungen füllen die rhythmischen Schrittgeräusche auf dem Laufband, der regelmäßige Piepston einer Apparatur, aber vor allem das unter der Maske auditiv verstärkte, hohlklingende schwere Atmen Annas.

Eine dritte, halbtotale Einstellung von schräg hinten verrät, dass Anna in Unterwäsche auf dem Laufband steht, und lässt ihren Trainer sowie einen Arzt sichtbar werden. Gleichzeitig wird die Messapparatur als Spirometer erkennbar, das mittels der Atemmaske ihr Lungenvolumen bei sportlicher Anstrengung bestimmt.[32] Kurz darauf wird

32 Zu den rassifizierenden medizingeschichtlichen Implikationen des Spirometers vgl. Braun, Lundy: Breathing Race into the Machine, The Surprising

das Ausbleiben von Annas Menstruation im Kontext einer möglichen Schwangerschaft thematisiert – obwohl es vermutlich eine Folge der Hormoneinnahme ist. Flankiert von Szenen mit deutlichen Bezugnahmen auf Gender und Sexualität verdichtet FAIR PLAY in der kurzen Passage der sicht- und hörbaren Atemmaske ein sowohl soma- als auch semiotechnisches, pharmako-technologisches Körperverständnis audiovisuell. Im Bild der maskierten Läuferin und im Ton der modifiziert-exzessiven Atmung verschränken sich nach meiner Lesart materielle und mediale sowie weitere differenziale Fluchtlinien zu einer sportlichen Subjektkonstitution im pharmapornografischen Zeitalter: ein flüchtiges Film-Werden der Haraway'schen Cyborg.[33]

Abbildungen 5 & 6




PERSONAL BEST (1982)

Auch in ihrer feministischen Wendung bleiben Cyborgs »Abkömmlinge des Militarismus und patriarchalen Kapitalismus«.[34] Entspre-

Career of the Spirometer from Plantation to Genetics, Minneapolis: University of Minnesota Press 2014. In FAIR PLAY wird *race* vor allem zugunsten vergeschlechtlichender Implikationen stummgestellt. Atemmasken samt lauten Hauchgeräuschen audiovisualisiert der Film an zwei weiteren Stellen. Dies ist auch ein Motiv anderer sportfilmischer Verhandlungen von Doping, etwa THE PROGRAM.

33 Zudem spielt die Handlung von FAIR PLAY 1983 – dem Jahr, in dem Haraway das Cyborg-Manifest zu schreiben beginnt. Haraway, Donna: »Cyborgs, Coyotes, and Dogs«, in: Dies., The Haraway Reader, New York/London: Routledge 2000, S. 321–332, hier S. 323.

34 D. Haraway: »Ein Manifest für Cyborgs«, S. 241.

chend ließe sich zuspitzen, dass FAIR PLAY nicht nur die Projektion kapitalistischer Optimierungslogik, sondern sogar das Austragen des Kalten Krieges auf weiblichen Sportkörpern verfilmt. Im Ineinandergreifen von Pharmazeutika und Medizintechnologie erscheint Doping insofern als Kriegstechnik – zumal die Inszenierung der Maske des Spirometers ikonografisch an Sauerstoffmasken von Kampfflieger-pilot*innen erinnert und das hohle Atemgeräusch filmgeschichtlich unweigerlich Darth Vader evoziert. Doch Haraways Cyborg bezieht sich eher auf den von Reagan imaginierten Krieg der Sterne[35] denn auf die gleichnamigen Science-Fiction-Filme. Dezidiert politisch endet auch FAIR PLAY, indem die widerwillig gedopte Protagonistin kurz nach ihrer Qualifikation für das tschechoslowakische Olympia-Team im Widerstand gegen das sozialistische Regime zurücktritt – noch vor dessen eigenem Rückzug von den Spielen (Los Angeles 1984) als Boykott der Westmächte. Auch PERSONAL BEST schließt mit der erfolgreichen Teilnahmeberechtigung der beiden Protagonistinnen für die Olympischen Spiele (Moskau 1980), die an diesen im Rahmen des umgekehrten Boykotts ebenfalls nicht teilnehmen werden. Den athletisch atmenden (Film-)Körpern von Chris, Tory und Anna bleibt der Einsatz auf der höchsten Ebene des Leistungssports im Regime patriarchaler Kriegslogik verwehrt.

Fazit

Im korpo-materiellen Sinne kann die Produktion von Körperlichkeit als materiell-semiotisch (Haraway), binnendifferenzial (Lorde, Moraga, Sandoval), semiotechnisch (Preciado) und somatechnisch (Stryker) gefasst werden. Atmung stellt einen ebenso prägnanten wie unterbelichteten Teilaspekt dieser feministisch und postkolonial theoretisierten Korpo-Realität dar (Górska). Die Befragung ihrer medialen und spezifisch filmischen Implikationen verkompliziert dieses Verständnis weiterhin, etwa hinsichtlich der Relation von visueller und auditiver

35 Ebd., S. 254.

Ebene (Quinlivan). Das Prinzip einer *Korpo-Medialität* – so mein Begriffsvorschlag – gilt nochmals verdichtet für das Sportfilmgenre: Dessen scharnierähnlichen Be- und Entgrenzungsmechanismen zwischen Sport und seinem Äußeren (Stauff) lassen sich auch und ganz besonders sportfilmische Atemexzesse zuordnen.

Vor dem Hintergrund dieses diskursiven Flechtwerks führt meine szenische Analyse der Laufsportfilme PERSONAL BEST und FAIR PLAY zu der These, dass das sportfilmische Motiv schwerer Atmung zwischen diversen Polen binärer Logiken oszilliert, vermittelt und differenziert. Es entfaltet sich in Zwischenräumen materieller Körperlichkeit und medialer Konstruktion, verschränkt Semio- und Somatechnik, überbrückt pharmakologisches Doping, Technologie und Sport, medialisiert Überlagerungen pornografischer und sportlicher Strategien. ›Heavy breathing‹ erweist sich somit als polymorphes Paradigma des pharmapornografischen Regimes. Sportfilmischer Atem fungiert hier, zugespitzt gesagt, als dynamisch ent-/koppelndes Scharnier zwischen sportlichen und außersportlichen Aspekten, zwischen Sportlichkeit, Gender und Begehren, zwischen Leistung und Lust. Vehement zu kritisieren ist dieser Mechanismus, sofern er – im Rahmen grundsätzlicher korpo-medialer, ästhetisch-politischer Ambivalenzen – dazu tendiert, misogynen, heterosexistischen und rassistischen Vorstellungen von Differenz Vorschub zu leisten.

Bubblegums

Liddy Scheffknecht

Abbildungen auf der folgenden Doppelseite:
Liddy Scheffknecht: *Bubblegums* (seit 2009)
Glas/ Acrylfarbe, 1–10 cm
Courtesy die Künstlerin, © Bildrecht Wien









In den letzten zwölf Jahren ist vermehrt von bubbles die Rede, von »filter bubbles« oder auch »Informationsblasen«. Da ist man entweder »in meiner Bubble«, oder »in deiner Bubble«, in sogenannten Echokammern auf Twitter oder anderen Kanälen, in denen widerhallt, was hineineingepustet wurde. Es gibt offenbar Blasen, die keiner so leicht zum Platzen bringt. Am *Center for Information and Bubble Studies* der Universität Kopenhagen lassen sie sich studieren.

Liddy Scheffknechts Bubble-Skulpturen sehen dagegen so aus, als könnten sie jeden Moment auf dem Gesicht eines kaugummikauenden Teenagers zerspringen. Die Farben, blassrosa, gelb, blau, erinnern an Hubba Bubba und Luftballons, an *girls chewing gum*. Dass es jenseits des Museums der alltagsgeübte, aber nicht unbedingt der handwerklich geschulte Atem ist, der Kaugummis zu großen Blasen formt, lässt sich im Museum an den leichten Asymmetrien ausmachen, die die Oberflächen der Skulpturen von der kreisrunden Form absetzen. Es sind eben keine Weihnachtskugeln und es war nicht leicht, Glasbläser:innen zu finden, die so eine rebellische Form herstellen und »jenem zeitdehnenden Aufblasen oder expressiven Schnalzen halbstarker Virtuosität«[1], das dem Kaugummi eigen ist, Ausdruck verleihen konnten. Die individuellen, mundgeblasenen und handbemalten Glasobjekte sind von Larissa Kikol beschrieben worden: »Sie lagen in Pastellfarben auf einem Sockel. Klein, einzeln aufgestellt, aber als Horde.«[2] Den Atem würdigt Kikol als »bildhauerische Tätigkeit«, wobei hier nicht der Atem der Künstlerin konserviert ist, sondern der von anonym bleibenden Handwerker:innen. Schön einmal vor Bubbles zu stehen, die nicht das Eigene wiedergeben, sondern deren gespannte Oberflächen ein jederzeit mögliches Zerplatzen anzeigen, das zwar nicht eintritt, aber den Bubble-Clash zumindest denkbar macht.

---

1 Tedjasukmana, Chris: »Kaugummi«, in: Böttcher et.al. (Hg.), Wörterbuch kinematografischer Objekte, August: Berlin 2014, S. 75–77.

2 Kikol, Larissa: »Von der Kaugummiblase zum Büro: Die Materialität der Aufgabenstellung«, in: Ernst Strouhal (Hg), Liddy Scheffknecht – Points in Time. Arbeiten/Works 2010–2020, S. 92.

Blasen, Pusten, Hauchen, Rauchen
Bildmediale Konfigurationen

Dennis Göttel

»[D]ie Vorstellung von einer schönen Liebe ist eine schöne Vorstellung, aber die meisten Zimmer haben vier Wände, die meisten Straßen sind gepflastert, und zum Atmen brauchst Du Luft.«
Rainer W. Fassbinder: »Einer, der Liebe im Bauch hat«[1]

to blow s.th.: etw. vermasseln

Mit dem »Pussy Snorkel« (Hersteller: Glow N Dark) und dem »Snorkelo Vibrator« (Screaming O) finden sich auf den Seiten eines Online-Versandhauses zwei Gadgets, die zur Ausübung des Cunnilingus unter Wasser – etwa im Spa oder in der Badewanne, wie es in der Produktbeschreibung heißt – gedacht sind. So soll nasal geatmet werden können.[2]

1 Fassbinder, Rainer W.: »Einer, der Liebe im Bauch hat«, in: Michael Töteberg (Hg.), Rainer Werner Fassbinder. Filme befreien den Kopf. Essays und Arbeitsnotizen, Frankfurt a.M.: Fischer 1984 (1971), S. 25.

2 Vgl. https://www.amazon.de/Screaming-Snorkelo-Vibrator/dp/B00UK6MNM2; zu einem Vorführvideo des Produkts vgl. https://www.youtube.com/watch?v=jGJ8iY83EmQ, vgl. https://www.amazon.com/Glow-N-Dark-Pussy-Snorkel/dp/B001D26Q16#customerReviews.

Auch über Wasser scheinen die Gerätschaften brauchbar, mag man einem Post im Chatroom *quora* Glauben schenken, wo von grundsätzlichen Atemproblemen beim Lickjob berichtet wird,[3] bei denen die Schnorchel Abhilfe leisten könnten. Trotzdem stieß der Krempel – mit einem Stückpreis von 14,99 Dollar etwa für den »Pussy Snorkel« – offenbar auf wenig Gegenliebe (beide Produkte sind zumindest momentan nicht mehr bestellbar), ja gar auf Häme: »[I]t seems to me that the breathing technique for cunnilingus is most likely very similar to giving a blowjob. While giving head to anyone, much like in everyday life, it's best not to be a *mouth-breather*«[4] – ein Terminus, der nicht nur einen medizinischen Rat meint, sondern auch Synonym für Dummschwätzerei ist. Tatsächlich finden sich auf Diskussionsforen und Blogs Einträge, die auch von Atemproblemen während des Fellationierens berichten: »How do you breathe while giving a blowjob?«[5] Empfiehlt sich sinnfälligerweise das Atmen durch die Nase,[6] berichten User:innen diesbezüglich von Schwierigkeiten, nicht zuletzt verursacht von Würgreflexen, die vor allem während einer Irrumatio auftreten könnten.[7]

Solche digitale Ratgeber- und Selbsthilfekultur indiziert deutlich eine über die letzten Jahrzehnte stattgefundene gesellschaftliche Enttabuisierung etwa der Fellatio in westlichen Gesellschaften. So konstatiert eine empirische Studie noch für das Jahr 1980, dass Frauen die orale Befriedigung des Penis überwiegend als degradierend und nicht als legi-

---

3 Vgl. https://www.quora.com/Is-it-just-me-or-does-it-get-hard-to-breathe-when-you-give-oral-sex-to-your-female-partner

4 Stokes, Wendy: »If You Need A Pussy Snorkel, You Might Be Doing Oral Sex Wrong«, unter: https://thefrisky.com/if-you-need-a-pussy-snorkel-you-might-be-doing-oral-sex-wrong/, vom 10.08.2018 [Herv. D.G.].

5 https://www.reddit.com/r/sex/comments/12bw04/how_do_you_breathe_while_giving_a_blowjob/

6 Vgl. z.B. https://clitical.com/oral-sex-tutorial-the-art-of-fellatio/; https://badgirlsbible.com/how-to-deep-throat-without-gagging; https://www.bustle.com/wellness/150522-11-blowjob-tips-for-sensitive-gag-reflexes-small-mouths

7 Vgl. https://www.reddit.com/r/BDSMAdvice/comments/85dde1/breathing_during_blowjob/

timen Bestandteil des heterosexuellen Verkehrs empfanden.[8] Dennoch darf im Zuge der sexuellen Liberalisierung um 1968 bereits der Sexfilm DEEP THROAT als Zeugnis einer breiteren gesellschaftlichen Akzeptanz der Fellatio in westlichen Gesellschaften gelten.[9]

Abbildung 1



Online-Werbung für »The Screaming O Snorkelo Vibrator by Screaming O« 2022

8 Vgl. Masters, William H./ Johnson, Virginia E./ Kolodny, Robert C.: Human Sexuality, New York: HarperCollins College Publishers 1995, S. 438.

9 Vgl. Hitchens, Christopher: »As American as Apple Pie«, in: Vanity Fair (2006); online unter: https://www.vanityfair.com/news/2006/07/hitchens200607, vom 10.10.2006.

Noch zuvor ist es ein Experimentalfilm, der die visuelle Repräsentation von Oralsex thematisierte und mit seinem Titel wohl zu einer größeren Bekanntheit eines vulgärsprachlichen Ausdrucks beigetragen hat: Andy Warhols BLOW JOB von 1964. Die Verwendung des Slangworts im Filmtitel deutet darauf hin, dass es in der schwulen Subkultur der amerikanischen Ostküste jener Jahre geläufig ist. Allerdings kann auch die heutige Vertrautheit nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich bei *blowjob* (im Unterschied z.B. zum Handjob oder Lickjob[10]) um eine durchaus irritierende Wortwahl handelt: Denn suggeriert wird, dass es einen konstitutiven Zusammenhang zwischen Fellatio und Atmung (genauer: einer Form des Ausatmens) gebe. Geht der Begriff Fellatio auf das lateinische und exaktere *fellare* (saugen) zurück, tut sich im Fall des Blasens ein semanto-somatischer Widerspruch auf: »Why is it called a blow job when there isn't any blowing?«[11]

Die Etymologie von *blowjob*, längst über das Angloamerikanische hinaus eine der populärsten Bezeichnungen für die Fellatio, ist nicht eindeutig geklärt. Mitunter wird auf *blow* (explodieren) verwiesen, das im 17. Jahrhundert als Ausdruck dafür geläufig wurde, jemanden zum Orgasmus zu bringen. Die kolloquiale Bezeichnung *blowsy* für Frauen, die der Prostitution nachgingen, wird auf denselben Zeitraum datiert. Erst im Laufe des 20. Jahrhunderts aber wird *blow* spezifisch für das Fellationieren gängig.[12] Eine andere Quelle führt eine solche Verwendung bereits auf die Gossensprache im Viktorianischen Zeitalter zurück, wo Oralsex *below-job* genannt worden sei;[13] demnach wäre das »e« in der Mundart des Cockney verschluckt worden. Inwiefern der deutsche Vulgärausdruck »blasen« ein Lehnwort aus dem Englischen ist oder auf die

10 Der Ausdruck *blowjob* wird bisweilen auch für Cunnilingus verwendet. Vgl. https://greensdictofslang.com/entry/hn3qy7q

11 https://www.bustle.com/articles/62120-why-is-it-called-a-blow-job-when-there-isnt-any-blowing-5-mysteries-of-oral

12 Zur Etymologie von *blowjob* vgl. Green, Jonathon: Green's Dictionary of Slang, Vol. 1, London: Chambers 2010, S. 463.

13 Vgl. C. Hitchins: »As American as Apple Pie«.

Ähnlichkeit zwischen erigiertem Penis und einem Blasinstrument zurückgeht, ist umstritten.[14] Mit einer solchen phänomenalen Erklärung würde die Fellatio tatsächlich eine Technik des Ausatmens wenigstens mittelbar tangieren.

Der einzige allerdings, dem in Warhols BLOW JOB beim Atmen zugeschaut werden kann, ist derjenige, dessen Kopf und Schulterpartie qua Bildkadrierung sichtbar sind. Was zu seinen Füßen passiert, kann nicht validiert werden. Während der Titel sich frank und frei äußert, löst der Film dies nicht ostentativ ein. Stattdessen ist ein vor achtlos verputzter Mauerwand sitzender oder lehnender junger Mann zu sehen: mit hochgeschlagenem Jackenkragen, seinen Kopf hin- und her windend, in den Nacken legend oder an die Wand stützend, mal in die Kamera blickend, mal nach unten. In starken Hell-Dunkel-Kontrasten gehalten, schließen sich manchmal seine Augen, öffnet sich mitunter sein Mund, dessen Laute, womöglich Röcheln und Stöhnen, aufgrund fehlender Tonspur nicht zu hören sind. Schon kurz nach der Hälfte des Films lassen die Zuckungen des Körpers nach. Seine Hände kommen nur ab und an ins Bild, um an die Wand zu fassen, sich durch die Haare zu streichen oder die Nasenlöcher mit dem Handrücken abzuwischen. Und schließlich um sich eine aus der Innentasche der Jacke gefischte Kippe mit einem Streichholz anzuzünden, deren weißer Rauch in dicken Schwaden und kleinen Ringen durch den Bildraum geblasen wird. Unklar bleibt (*to blow smoke*), ob es sich dabei um die sprichwörtliche ›Zigarette danach‹ handelt und der Film so seinen Plot motivisch zu demjenigen Ende bringt, dessen Auslöser als *below-job* außerhalb der Bildeinstellung liegt.[15] Der ausgepustete Zigarettenqualm ist in der Tat der einzige *blow job*, der sichtbar wird und den Filmtitel anders lesbar macht. Und noch auf andere Weise verschiebt BLOW JOB einen derben

14 Vgl. Küpper, Heinz: Wörterbuch der deutschen Umgangssprache, Stuttgart: Klett 1990, S. 126.

15 Für eine ausführliche Lektüre von BLOW JOB vgl. Crimp, Douglas: »Face-Value«, in: Matthias Haase/Marc Siegel/Michaela Wünsch (Hg.), Outside. Die Politik queerer Räume, Berlin: b_books 2005, S. 285–303.

Sprech für das Fellationieren, insofern er *giving head* zur Losung der gewählten Einstellung macht, wo doch nur ein Kopf zum Sehen gegeben wird.

Abbildung 2



Warnhinweis vor UN CHANT D'AMOUR, YouTube 2022

Daher gibt es nicht für Warhols BLOW JOB, sehr wohl aber für Jean Genets UN CHANT D'AMOUR bei YouTube den Warnhinweis, dass das Video »eventuell für einige Nutzer unangemessen« sei, was sich erigierten Penissen verdankt: durch Cordhosen gestreichelt, an Mauerwänden gerieben oder masturbiert.

Schauplatz ist ein Gefängnis, wo unter den Blicken eines voyeuristisch-sadistischen Wärters in Zellen isolierte Männer vor Einsamkeit und Verlangen vergehen. Die verzweifelte Kontaktaufnahme erfolgt nicht allein durch Klopfzeichen, sondern durch einen vom Strohbett entwendeten Halm, der durch ein schmales Loch in der Mauer zwischen zwei Gefängniszellen hindurchgeschoben wird. Durch den Strohhalm

pustet der eine Zigarettenrauch, der in dicken, weißen Schwaden das Gesicht des anderen Gefangenen umhüllt, der den Rauch oral einatmet, ja zu verschlingen scheint. Der Zigarettenrauch im Allgemeinen darf als einer der naheliegenden Visualisierungsmodi des unsichtbaren Atems gelten. In UN CHANT D'AMOUR wird das Rauchen zum zentralen erotischen Bild. Es hebt die räumliche Trennung der beiden Männer, die Unmöglichkeit ihrer taktilen Begegnung in einer Vorrichtung auf, in der Distanz die Erotik bedingt. Demgegenüber geraten die zu sehenden Penisse in der Erinnerung an den Film beinahe ganz in Vergessenheit. Das qualmende Surrogat übertrifft deren sexuelle Attraktion bei Weitem. Die Zigarette bildet hier kein Supplement des Sex, sondern ist andauerndes Vorspiel, erfüllt sich also selbst. Aus- und Einatmen des Dunsts machen aus den beiden Leibern einen. Und wo Genets Film ohne Dialog auskommt, schallt im Rauch verhindertes Liebesgeflüster nach.

Ähnlich wie BLOW JOB das mit der englischen Vulgärsprache tut, treibt UN CHANT D'AMOUR ein ästhetisches Spiel mit dem Französischen: die Ausdrücke *faire une pipe* und *tailler une pipe* buchstabieren das Fellationieren im Verweis auf das Rohr aus, das wiederum bei Genet in der Variante eines Röhrchens auftritt, was kaum phallische Dimensionen hat, vielmehr Perversion mit Zärtlichkeit paart. Deswegen hat es auch schwerlich penetrative Aspekte, wenn der Strohhalm durch die Wandöffnung geschoben wird. Als Glory-Hole oder Guckloch sowieso zu schmal, können kein Penis und kein Blick durch die Ritze dringen, allein der nikotinreiche Atem. Die Bilder davon sind jedoch kein ausgeklügelter Ulk wie die Zigarette in BLOW JOB. Noch weniger handelt es sich um eine visuelle Metapher, mit der auf eine Fellatio angespielt würde. Der Halm geht nicht im *pipe* auf. Dafür sorgen die Aufnahmen der tatsächlichen Penisse: Sie lassen die mögliche Analogie im Nachhinein endgültig misslingen und befreien das Röhrchen so von einer tropischen Funktion. Stattdessen ist die Szenerie mit durchgepustetem Zigarettenrauch eine sexuelle Handlung sui generis.[16] Der Modus

16 Gilles Deleuze und Félix Guattari begreifen die Filmszene gleichfalls nicht metaphorisch, sondern als »eine Wunschmaschine des Gefängnisses«: »zwei Gefangene in benachbarten Zellen; während der eine durch ein Loch in der Mau-

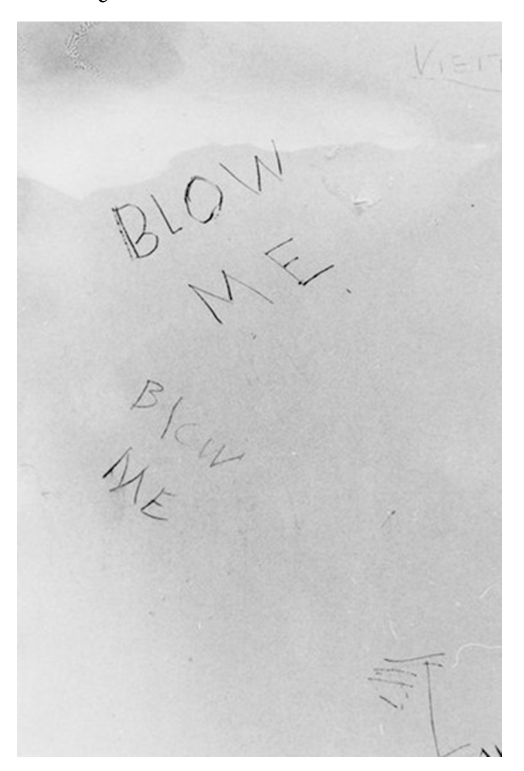
der Übertragung gehört dann nicht mehr dem Refugium der Metaphorik an, sondern sorgt für nonverbalen Austausch im gasförmigen Aggregatzustand.

Als im romantischen Sinne romantische Sequenzen in UN CHANT D'AMOUR sollen die Aufnahmen jenseits der Gefängnismauern fungieren, wo man die beiden Gefangenen nunmehr im Wald und auf der Wiese beim Herumtollen und Necken beobachtet. Der diegetische Status der Szenen bleibt im Ungefähren – Rückblick, Traum, Vision oder Bild –, was allerdings der Erotik kaum Vorschub leistet; vielmehr fällt die nun leibliche Begegnung an der frischen Luft hinter die aus der Not geborene Sinnlichkeit zwischen den Gefängnisverschlägen zurück. Deshalb kann der Film dort auch nicht enden, sondern führt wieder in den Kerker. Hierin ausschließlich das Scheitern einer befreiten Homosexualität zu erkennen, mithin eine melodramatische Kehrtwende, würde den erotischen Status der Bilder verkennen. Das schwule Begehren ist durch das Regime der Eingeschlossenheit determiniert und kultiviert darin seine Ausdrucksformen.[17]

er dem anderen mittels eines Strohhalms Zigarettenrauch in den Mund bläst, masturbiert der an der Tür zuschauende Wärter. Dieser bildet gleichzeitig Anti-Produktionselement und Voyeurteil der Maschine: der Wunsch durchzieht alle Teile. Dies heißt, daß die Wunschmaschinen nicht befriedet sind: in ihnen existiert Herrschaft und Knechtschaft, herrschen tödliche Elemente, sadistische neben masochistischen Teilen.« Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 519.

17 In seinem Verriss von Jean-Paul Sartres berüchtigtem Buch über Genets Literatur zeigt Hubert Fichte wiederum auf, dass die Romantisierung inkriminierter Verkehrsformen männlicher Homosexualität (auch wenn Genets Werk selbst davon überhaupt nicht frei ist) fatalistische und zynische Züge annimmt. Vgl. Fichte, Hubert: »Hubert Fichte über Jean-Paul Sartre: Saint Genet, Komödiant und Märtyrer«, in: Die Zeit, 24. Oktober 1982.

Abbildung 3



Blow me, Zoe Lennard 1994

Der Mangel an unmittelbar leiblicher Lusterfüllung ist Triebfeder eines polymorph-perversen Treibens, das indes keineswegs das Leid am Entzug verbrämt. Dennoch haben jene anderen Szenen des romantischen Gelingens im Freien ihre Berechtigung: Das schwule Begehren im Gefängnis wird so davor bewahrt, als aufgezwungenes Kompensat eines eigentlich heterosexuellen missverstanden zu werden.

Wie zentral die trennenden Gefängnismauern als Motiv sind, zeigt sich auch in Vor- und Abspann. Angaben zum Film sind dort mit weißer

Kreide auf eine Mauer geschrieben und assoziieren vage einen veralteten Ausdruck, der die Fellatio umschreibt: *tailler une plume* macht eine zotige Analogie zu Schriftmedien auf. *Taille-plume* lautet die Bezeichnung für einen Stiftspitzer, mit dem ein Federkiel so bearbeitet wird, dass er das Schreiben mit Tinte auf Papier ermöglicht. In UN CHANT D’AMOUR werden aber keine Liebesbriefe verschickt, und die Kreide landet auf dem Mauerwerk.

Nicht nur in Warhols *Factory* und in Genets Gefängnis ko-etablieren Wände das erotische Setting. *Blow me* von Zoe Lennard aus dem Jahr 1994 scheint wie ein Blow-up der anderen beiden, filmischen Mauern; die Fotografie gehört zu einer Serie, die Lennard von alltäglichen Wandaufschriften gemacht hat, darunter *I <3 Pussy*, *Nicole loves Sue* oder *Lesbians* (1994/95). In *Blow me* ist es die Wand einer öffentlichen Toilette, die, alles andere als unüblich, zur Schreibfläche zweckentfremdet ist. Hier wird ein Ort des Zusammenpralls von intimer Verrichtung und öffentlicher Sphäre thematisch, der darüber hinaus eine lange Tradition innerhalb der Praxis schwuler Sexualität hat, wo die ›Klappe‹ anonymen Verkehr unter Ausschluss staatlicher Gewalt und privaten Zwangs zulässt.

Kamen Genet und Warhol ohne Stimmen aus, muss *Blow me* schon medienspezifisch tonlos bleiben. Auf grauem Putz ist – neben unidentifizierbarem Gekrakel – zweimal der Titel der Fotografie mit Filzstift schräg hingeschmiert: einmal durchweg mit Majuskeln geschrieben, einmal, darunter, auch mit Kleinbuchstaben. Es lassen sich zwei verschiedene Handschriften ausmachen, aber dennoch bloß eine Abart skripturaler Kommunikation. Jeweils ohne Datum, Signatur oder Adressaten richtet sich hier niemand an irgendwen. Beide Ausrufe bleiben an der Wand haften und werden zum Schrift-Bild, was Lennards Fotografie nur noch unterstreicht. Wo das eine Graffito auf das andere doch zu antworten scheint, dann nur in der Wiederholung des Spruchs, als würde dieser wie ein Echo an die Mauer zurückgeworfen werden. Eine ein- respektive zweisilbige Kommunikation von gleichlautenden Imperativen, die dennoch keine Befehle sein wollen, wo Ausrufezeichen fehlen. So als wären die beiden Sprüche vielmehr das Komplementäre einer gehauchten Kusshand (*blow somebody a kiss*).

Wo hier die Fellatio nicht geschieht, aber ausbuchstabiert ist, ist es nunmehr das Motiv des Zigarettenrauchs, das bloß vermittelt ins Bild kommt: Als ließe sich die leiblose und ohne Figurationen jenseits der Schrift auskommende Fotografie nicht ertragen, kommt das an Warhol und Genet geübte Auge nicht umhin, in der Wandverfärbung am oberen Bildrand, in die die eine Aufschrift hineinragt, stilisierten weißen Dunst auszumachen. Dessen Quelle läge im fotografischen Off, wäre eine im Schutz der Toilettenkabine heimlich gerauchte Zigarette und würde als Rauchzeichen die Momentfotografie an ihre eigene Flüchtigkeit erinnern.

Warhols (zum Atelier umfunktionierte) Fabrik Genets Gefängnis und Leonards öffentliches Klo teilen den Umstand, Räume der Moderne zu sein. Die gezeigten Orte sind semi- oder para-öffentlich und finden in ihren visuellen Konfigurationen eine mediale Öffentlichkeit. Blow Job, Un chant d'amour und *Blow me* bilden gemeinsam eine kleine Bildgeschichte der Fellatio in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus. Der Blowjob wird in den Arbeiten zwar nicht ausschließlich als Praktik im schwulen Sex situiert, doch bildet der teils explizit, teils implizit den Bezugsrahmen. In den visuellen Gefügen der drei Artefakte ist wesentlich, dass die Fellatio nicht *in effigie* erscheint, sondern vermittelt wird, was nicht gleichbedeutend damit ist, dass dies im Ungefähren geschehen würde. Die ästhetischen Formen, die die beiden Filme und die Fotografie hierfür finden, sind vom Zusammenhang der Zensur und gesellschaftlicher Diskurse zu so genannter devianter Sexualität nicht autonom. Dies gilt für Un chant d'amour hinsichtlich einer Verletzung des zeitgenössischen sittlichen Empfindens; Blow Job treibt sowohl ein Versteckspiel mit der Zensur pornografischer Schriften wie mit der voyeuristischen Erwartung, die der Titel weckt; *Blow me* ist Reverenz an die öffentlichen Toiletten als prädestinierter Schauplatz der Schwulen-Szene und darin eine bildpolitische Intervention vor dem Hintergrund der HIV/AIDS-Epidemie der 1980er und 90er Jahre; Leonard war in die amerikanische ACT UP-Bewegung involviert. Wird der sexuelle Akt hier gar nicht vollzogen, sondern ist zum ephemeren Schriftzug auf der Wand geworden, dann ist dies kein Pennälerhumor, sondern schließlich Spur der an den Folgen von AIDS Verstorbenen. Eine veraltete

Bedeutung von »blow me!« im Sinne von »verdammt!«[18] kehrt so in der Fotografie Leonards nicht als spontaner Ausruf, sondern als stummer Schrei wieder.

Das Motiv des Zigarettenqualms wiederum, das sich mal mehr, mal weniger explizit durch die Bilder von Warhol, Genet und Leonard zieht, wird zu einer – sei es tragischen, gewitzten oder sphärischen – Verflüchtigung eines ›Blowjobs‹. Das Verhältnis von Sex und Atmung ist dort demzufolge kein körpertechnisch zwingendes, sondern ein ästhetisches. Hierzu verhalten sich jene diversen Tipps und Tricks, die in sozialen Medien handfeste Zusammenhänge von Oralsex und Atmung behaupten, nicht nur deswegen konträr, weil die ›Zigarette danach‹ heutzutage ihren Nimbus verloren hat. Vielmehr auch, weil sich in Tutorials, Posts, Selbstberichten, Kommentaren und semi-professioneller Ratgeberliteratur ein Wissen um Praktiken wie Fellatio oder Cunnilingus herausgebildet hat, das Sex zur erlernbaren und optimierbaren Kulturtechnik demystifiziert hat. Dies zeigt einen zivilisatorischen Fortschritt an, insofern die Entintimisierung qua digitaler Öffentlichkeit das Potenzial der Aufklärung nur vermeintlich natürlich gegebener Fähigkeiten birgt. Zumindest graduell ist das auch auf das Atmen zu beziehen, insoweit es als Atem*technik* rekonfiguriert wird. Ob dies allerdings mittels Gerätschaft oder somatischer Autoedukation geschieht, ist ein wesentlicher Unterschied: Bei Letzterer reformuliert sich in der digital ubiquitären Rede von den diversen ›Jobs‹, die Körperteile an Körperteilen von anderen erledigen, das Sexuelle als auszuführende Dienstleistung auch abseits von entlohnter Sexarbeit. Hierin steckt eine Ratio, die einer proto-kommodifizierenden Logik des Zweckdienlichen unterliegt. Umgekehrt sind es just die Billigwaren vom Schlag des »Pussy Snorkel« oder »Snorkelo Vibrator«, die in ihrer Harmlosigkeit emanzipatorisches Potenzial besitzen, weil der begründete Verdacht, dass sie unernst gemeint sind, die Profanierung des Sex noch vorantreibt. Ganz anders als den Produktbewertungen, Kommentarspalten, Blogeinträgen geht dem Nippes Selbstertüchtigung oder Bierernst ganz ab.

18 Vgl. https://greensdictofslang.com/entry/svxjp2y.

Darin ist der alberne Atmungsbehelf ein entfernter Verwandter von Warhols Bilderwitz in Blow Job. Mit der Profanität ist aber der existenzielle Anstrich der sexuellen Praktik verloren gegangen, was mit der sukzessiven gesellschaftlichen Enttabuisierung sowohl von Oralsex als auch Homosexualität korrespondiert. Der Preis ihrer richtigen Normalisierung ist der Verlust ihrer Ästhetik. Diese zeigte sich nicht zuletzt in der Verschiebung auf das Rauchen, das die Vitalfunktion auf ihren Platz verweist und nichts anderes als eine Ästhetisierung des Atmens ist.

Atem, Kunst und Psyche
Grenzüberschreitungen in der Ästhetik des Atmens

Silke Hilgers

Was ist wahrnehmbar, wenn beim Lesen für einen Moment der eigene Atem zu spüren ist? Wenn sich beim Einatmen eine leichte Bewegung des Hebens und Weitens einstellt, das Ausatmen mit einem Senken und Zusammensinken einhergeht? Die Luft in die Nase einströmt und einen Moment später etwas wärmer wieder heraus? Während sich die Luft in den Atemwegen ausbreitet, wird frischer Sauerstoff über die Lungenbläschen in die Blutbahnen aufgenommen und in die Zellen transportiert. Jede Zelle hat eine semipermeable Membran, die sie umhüllt und durch die sie atmet. Sie füllt sich und dehnt sich aus, während sie die Bestandteile der eingeatmeten Luft aufnimmt. Sie wird wieder etwas kleiner, wenn sie die transformierte Luft entlässt, sodass das entstandene Kohlendioxid über die Blutbahnen abtransportiert wird.[1]

Auf Basis dieses feinen Austauschs zwischen einem Organismus und seiner Außenwelt über die Atemluft stelle ich im Folgenden die Übergangsbereiche zwischen Innen und Außen ins Zentrum und gehe der Frage nach, wie sich diese Bereiche in Atem, Kunst und Psyche auf unterschiedlicher Weise konfigurieren. Eine besondere Rolle spielt hierbei die Membran, die eine Grenze markiert und gleichzeitig Ort des Austauschs ist.

---

1 Vgl. Clauss, Wolfgang/Clauss, Cornelia: Humanbiologie kompakt, Berlin: Springer Spektrum 2009, S. 275–300.

Atem als Lebenshauch

Die Auffassung einer engen Verbindung zwischen Psyche, Atem und Lebendigkeit drückt sich bereits in der Herleitung des Wortes »Psyche« im Altgriechischen aus, wo der Begriff »ψυχή« (psychḗ) zugleich »Atem«, »Hauch«, »Seele«, »Gemüt«, »Herz«, »Leben« und »Lebenskraft« bedeutet.[2] Im lateinischen Begriff »Anima« findet sich mit »Seele«, »Atem«, »Luft« und »Leben« eine ähnliche Schnittmenge.[3] Der christliche Mythos, bei dem Materie mithilfe göttlichen Odems belebt wird, fügt der Verbindung zwischen Atem, Psyche und Leben noch ein schöpferisches Moment hinzu. Es entsteht eine komplexe Wechselbeziehung zwischen Ein- und Ausatmen, Leben und Tod. In der Darstellung einer sterbenden Person aus dem 16. Jahrhundert entweicht die Seele aus dem Körper und ein Engel nimmt sie in Empfang. Wie die Atemluft beim Aushauchen tritt die Seele aus dem Mund hinaus. Das Bild weist gleichzeitig eine Analogie zum Geburtsprozess auf, da ein kleines Kind aus dem Körper der sterbenden Person zu treten scheint. Hier ist das Aushauchen also nicht nur mit dem Tod verbunden, sondern gleichzeitig ein schöpferischer Akt.

In solchen religiösen Vorstellungen mag sich zudem ausdrücken, dass Atmen nicht nur ein autonomer Prozess ist, der im Organismus eines Individuums stattfindet. Vielmehr korrespondiert das respiratorische Füllen und Leeren mit einem Gegenüber. Die gegenseitige Beatmung von gänzlich irdischen Lebewesen unterstreicht auch Linda Hartley:

> »Über den Prozess des Atmens erwecken (inspirieren) und erlöschen (exspirieren) wir, wir saugen Energie ein für neues Leben und Kreativität und entlassen dieses Leben aus uns heraus in den Tod. Jeder Ausatem ist ein Verlust, ein Loslassen, aber auch ein Geschenk an das

---

2 Online-Wörterbuch Altgriechisch-Deutsch: https://www.gottwein.de/GrWk/Gr00.php vom 18.10.21.

3 Online-Wörterbuch Latein-Deutsch: https://de.langenscheidt.com/latein-deutsch/anima vom 18.10.21.

Reich der Pflanzen, die sich vom Kohlendioxid, das wir ausstoßen, ernähren. Jeder Einatem ist ein Gegengeschenk der Pflanzen, die den Sauerstoff produzieren, den wir benötigen, um unser Leben zu erneuern und aufrechtzuerhalten. Die wechselseitige Abhängigkeit der Lebenssysteme und die Zyklen von Leben, Tod und Wiedergeburt spiegeln sich im Prozess der Atmung.«[4]

Abbildung 1



Druck aus: Martin Luther: *Ain sermon von der Beraitung zum sterben*, um 1520, © akg-images/picture alliance

4 Hartley, Linda: Einführung in Body-Mind Centering. Die Weisheit des Körpers in Bewegung, Bern: Hans Huber 2012, S. 262.

Was Hartley hier auf Basis von Verflechtungen zwischen Lebewesen beschreibt, rückt das Atmen in die Nähe künstlerischen Handelns. So wie in jeder Zelle Mitochondrien für eine Umwandlung des eingeatmeten Sauerstoffs in Kohlendioxid sorgen, so ist der Kunst eigen, dass sie ein Ausgangsmaterial transformiert bzw. in einen neuen Kontext stellt. Auch bei der Verdauung findet eine solche Umwandlung aufgenommener Materie statt, sie verläuft jedoch linear, nämlich zwischen oralem Aufnehmen und analem Ausscheiden und ist damit auch an zwei unterschiedlichen, einander entgegengesetzten Körperöffnungen verortet. Bei der Respiration dagegen entfaltet sich eine Wechselbewegung über die Atemwege, an denen sich sowohl das Ein- als auch das Austreten der Atemluft vollzieht, sodass ein spezifischer Rhythmus entsteht.[5] Nach Hartley folgt der schöpferische Prozess dem gleichen Rhythmus wie die Atmung: »Jeder kreative Akt hat seine Empfängnis in der Inspiration, eine Pause – das ist der Raum, in dem das Potential manifest wird – und eine Geburt/einen Tod, in dem der geschaffene Akt ›ausgeatmet wird‹ und ans Licht kommen darf.«[6] Auch die Atemtherapeutin Ilse Middendorf stellt in einem Gedicht diesen Zusammenhang zwischen Atemrhythmus und künstlerischem Schaffen her:

> »Das erste ist warten können – auf
> den Atem, der in mich einfließt.
> Und ihn begleiten, wenn er mich
> verlässt und als Kraft in Erscheinung tritt –
> im Klang im Wort, im Werk.«[7]

Solcherlei Verflechtungen zwischen Menschen und ihrer Umwelt, zwischen innen und außen sowie das Wechselspiel zwischen Introjektion und Externalisierung spielen auch in der Psychoanalyse eine zentrale Rolle, um die es im folgenden Abschnitt geht.

---

5 Vgl. Tristani, Jean-Louis: Le Stade du Respir, Paris: Minuit 1978, zit. nach Anzieu, Didier: Das Haut-Ich, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 153.

6 Ebd.

7 Middendorf, Ilse: Der erfahrbare Atem in seiner Substanz, Paderborn: Junfermann 1998 (1984), S. 6.

Psychoanalyse und Atem

Der Stellenwert des Körpers in der Psychoanalyse hat sich seit ihrer Entstehung gewandelt. Zusammenfassend konstatiert Sebastian Leikert: »Der Körper hat es nicht leicht in der Psychoanalyse. Nur schwer findet er seinen Ort.«[8] Die Frage der Beachtung des Körpers in der Psychoanalyse betrifft auch den Atem. Jean-Louis Tristani etwa bemängelt, dass Freud seinen Beobachtungen zu Phänomenen des Atems zu wenig Beachtung schenkte. Beispielsweise habe Freud zwar den nervösen Husten seiner Patientin Dora beschrieben, die Analogien zum Keuchen der Urszene jedoch nicht in seine Reflexionen einbezogen.[9]

Timo Storck weist darauf hin, dass das Triebkonzept Freuds als psychosomatisch betrachtet werden kann, da es sich auf Prozesse an der Grenze zwischen Psyche und Soma bezieht. Der Trieb ist nach Freuds Ansicht im Psychischen repräsentiert, und zwar als Vorstellung oder Affekt. Die Triebe haben wiederum ihren Ursprung im Körper.[10] Dies macht jedoch auch deutlich, dass das Ich nach Freud aus der Verarbeitung körperlicher Impulse entsteht, nicht aber selbst körperlich ist. Wenn Freud also sagt »Das Ich ist vor allem ein körperliches«[11], so sieht er das Ich als eine Instanz, die das Somatische lediglich repräsentiert.[12] Leikert knüpft daran die Frage: »Was wäre das Selbst, wenn das Selbst Körper wäre? […] Was wissen wir von jener Terra incognita des Körpers, die wir, jenseits der Repräsentanz selbst sind?«[13]

Lange Zeit hat die Psychoanalyse die Erinnerung ausschließlich im explizit-deklarativen Gedächtnis verortet, also in dem Bereich des

8 Leikert, Sebastian: Das sinnliche Selbst. Das Körpergedächtnis in der psychoanalytischen Behandlungstechnik, Frankfurt a.M.: Brandes und Apsel 2019, S. 13.

9 Vgl. Tristani, Jean-Louis: Le Stade du Respir, zit. nach D. Anzieu: Das Haut-Ich, S. 153.

10 Vgl. Storck, Timo/Brauner, Felix: Körpergefühl, Gießen: Psychosozial-Verlag 2021, S. 24.

11 Freud, Sigmund: Das Ich und das Es, GW XIII, 1923, S. 253.

12 Vgl. S. Leikert: Das sinnliche Selbst, S. 13.

13 Ebd.

Erinnerungsvermögens, der verbal codiert und über Worte zugänglich ist. Erst nach und nach setzte sich die Erkenntnis durch, dass sich Erfahrungen mit der Umwelt auch im Körpergedächtnis, dem implizit-prozeduralen Gedächtnis, niederschlagen. Dieser verkörperte Teil des Gedächtnisses ist bereits intra-uterin vorhanden, und in Form von emotional-affektiven, motorischen und sensorisch-vegetativen Zustände codiert (zum Beispiel als Erregung, Unruhe, Versunkenheit oder psychosomatische Innervation). Aus dem Körpergedächtnis rühren grundlegende Dispositionen wie zum Beispiel Urvertrauen, Urängste oder das Gefühl, ob man auf der Welt willkommen ist, ebenso wie die archaischen Grundeinstellungen gegenüber sich selbst. Erst mit dem Spracherwerb im zweiten Lebensjahr werden Erlebnisse im explizit-deklarativem Gedächtnis in verbal fassbaren Begriffen codiert. Die verschiedenen Gedächtnismodi bestehen ein Leben lang nebeneinander fort. Erlebnisse, die sich in den Körper eingeschrieben haben, formen ihn.[14] Psyche kann somit als verkörperte Beziehungserfahrung betrachtet werden.

Besonders plastisch zeigt sich dies am Atem. Die Atmung eines Kindes wird bei der Geburt durch die Kontraktionen der Gebärmutter und die vaginale Umhüllung ausgelöst, die auf den Körper des Säuglings einwirken. Berührungsqualitäten von Bezugspersonen, wie das Halten, Tragen oder auch Stillen (in seinen unterschiedlichen Erscheinungsweisen) unterstützen die Entfaltung des Atems.[15] Die Entstehung einer spezifischen Atmung eines Menschen basiert also bereits in frühesten Entwicklungsstadien auf den Interaktionen mit der Umwelt.

---

14 Vgl. ebd., S. 36ff.

15 Margaret Ribble stellte in den 1940er Jahren anhand von Beobachtung von 600 Säuglingen die These auf, dass sich die Respiration im Kontext von Interaktionen mit der Umwelt formiert, d.h. insbesondere auf Basis des Körperkontakts mit den elterlichen Bezugspersonen. Durch Säuglingspflege und körperliche Zuwendung vertiefe sich der Atem, der in den ersten Wochen der Geburt noch oberflächlich, ungleichmäßig und unzureichend sei. Ribble, Margaret: Infantile experiences in relation to personality development, in: J. McV Hunt (Hg.), Personality and the behavior disorders, Bd 2, New York: Ronald Press 1944, zit. nach D. Anzieu: Das Haut-Ich, S. 152.

In der Körperpsychotherapie hat die Befassung mit dem Atem einen zentralen Stellenwert, da sich emotionale Zustände in der Respiration zeigen: »Wie wir atmen ist nahezu identisch mit dem, wie wir fühlen.«, so Eline Thornquist und Berit Bunkan.[16] Der Atem eignet sich besonders gut als »körperliche Eintrittspforte« zum Erleben, da er eine vegetativ-gesteuerte Funktion ist, die sich gleichzeitig willkürlich muskulär steuern lässt. Anders als bei anderen unbewusst regulierten Körperfunktionen ist es möglich, sich den Atem bewusst zu machen und damit auch emotionale Zustände wahrzunehmen.[17] Der Atem ist daher an der Schnittstelle zwischen Bewusstem und Unbewusstem verortet.[18]

Wilhelm Reich befand, dass Menschen durch eine flachere Atmung mit ihren Gefühlen weniger in Kontakt kommen, so dass er den flachen Atem (»Atembremsung«) als Unterdrückung und Verdrängung von Affekten und damit als Bestandteil der Abwehr ansah.[19] Psychische Erkrankungen gehen häufig mit spezifischen Erscheinungen des Atmens einher. So wird in Zusammenhang mit Depression häufig von einer flachen Atmung berichtet, und Norbert Schrauth bemerkte, dass Personen mit einer schizoiden Symptomatik manchmal in Verbindung mit einer Haltungsstarre atmen, als wäre der Atem in kindlichen Angstzuständen festgehalten.[20]

---

16 Thornquist Eline/Bunkan, Berit Heir: What is psychomotor therapy? Oslo: Norwegian University Press 1991, zit. nach Geuter, Ulfried: Körperpsychotherapie. Grundriss einer Theorie für die klinische Praxis, Berlin/Heidelberg: Springer 2015, S. 110.

17 Vgl. Depraz, Natalie: The rainbow of emotions: at the cross- roads of neurobiology and phenomenology. Continental Philosophy Review, 41 (2008), S. 237–259, zit. nach U. Geuter: Körperpsychotherapie, S. 107.

18 Vgl. Hendricks, Gay/Hendricks, Kathlyn: Die neuen Körpertherapien, München: Knaur 1994, zit. nach U. Geuter: Körperpsychotherapie, S. 109.

19 Vgl. Reich, Wilhelm: Die Funktion des Orgasmus: Die Entdeckung des Orgons. Sexualökonomische Grundprobleme der biologischen Energie, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1987 (1942), S. 233.

20 Vgl. Schrauth, Norbert: Körperpsychotherapie und Psychoanalyse: Eine vergleichende Studie am Beispiel von Wilhelm Reich, Gerda Boyesen und Alexander Lowen sowie Sandor Ferenczí, Michael Balint und D.W. Winnicott, Berlin: Leutner 2001, S. 53.

Umgekehrt kann über die Respiration die psychische Befindlichkeit beeinflusst werden. Ein tiefer Atem setzt Endorphine frei, bewirkt eine parasympathische Innervierung, was eine körperliche und psychische Entspannung unterstützt. und hat positive Effekte auf die Organe sowie das Schmerzerleben.[21] Michael Heller beschreibt, dass Atemübungen weitreichende Transformationsprozesse anregen können: »Gewinnt ein Mensch mit eingeschränkter Atmung mehr Atemspielraum, verändert sich auch seine Art, sich und die Welt wahrzunehmen und zu reagieren«[22], weshalb Künstler*innen solche Atemübungen möglicherweise immer wieder attraktiv erschienen.

Jenseits solcher körpertherapeutischen Atemübungen steht für die Psychoanalyse der Zugang zum Unbewussten über die Respiration im Zentrum. So bemerkt Jean-Louis Tristani, dass Atemstörungen einem Dilemma zugrunde liegen können. Dies wird beispielsweise an der Aussage einer Patientin deutlich, die er zitiert: »Ich verbrauche so wenig Luft wie möglich, um meinen Eltern so wenig wie möglich wegzunehmen. Ich muss ersticken, damit sie atmen können.«[23] Die Aussage zeigt, dass das von der Umwelt Eingehauchte nicht immer positiv, Lebens-spendend und inspirierend ist. So können nach Gendrot und Racamier Hemmungen des Ausatmens in Zusammenhang mit einem internalisierten bösen Objekt entstehen: Ein Mensch, der an Asthma leidet, ist nach ihrer Ansicht »dazu verurteilt, das, was er aggressiv in sich aufgenommen hat, nicht ausstoßen zu können.«[24] Hinter dem Einhalten des Atems mag das Bedürfnis stehen, voll zu bleiben – bzw. die Angst vor der Entleerung.[25] Eine solche Verallgemeinerung wird den vielfältigen Ursachen

---

21 Vgl. ebd., S. 108.

22 Heller, Michael: Bodypsychotherapy: History, Concepts, Methods, New York: Norten 2012, zit. nach U. Geuter: Körperpsychotherapie, S. 111.

23 Tristani, Jean-Louis : Le Stade du Respir, zit. nach D. Anzieu : Das Haut-Ich, S. 153.

24 Gendrot, Jacques-Alfred/Racamier, Paul-Claude : »Fonction respiratoire et oralité», in : Evolution psychiatrique, 16 (3), 1951, S. 457–478, zit. nach D. Anzieu : Das Haut-Ich, S. 153.

25 Vgl. ebd.

einer Erkrankung nicht gerecht und Symptome sind in der Psychoanalyse nur individuell deutbar. Eine genaue Überprüfung von Hypothesen zu den Ursachen eines spezifischen Atemgeschehens ist daher zentral. Dennoch erscheint es lohnend, Überlegungen zu übergeordneten Themen anzustellen, die sich in bestimmten Phänomenen des Atems ausdrücken könnten. So beschreibt Walter Bräutigam:

> »Wenn wir die Störungen und Abwandlungen der Atmung überblicken und von hier zu einem Verständnis dessen kommen wollen, was sich darin ausdrückt, so ist unbezweifelbar, daß in den Veränderungen der Atmung eine gefühlshafte Verbindung zur Welt dargestellt wird, Hingabe und Beschenkt-werden, Angreifen und Erleiden. In der asthmatischen Abwandlung der Atmung erscheint die Unterbrechung dieses Austausches, sowohl, wenn man von ihrem psychologischen, wie von ihrem physiologischen Gehalt ausgeht.«[26]

Bräutigam führt weiterhin aus, dass Menschen im Asthmaanfall von der Umwelt abgeschlossen sind, was die freundlichen oder aggressiven Interaktionen mit anderen Menschen betrifft und auch die physiognomisch-relevanten Bestandteile der Umwelt.

Liegt der Schwerpunkt solcher Überlegungen noch im Sinne einer Ein-Personen-Psychologie ganz bei einem*einer Patient*in, so hat in einigen modernen Ansätzen der Psychoanalyse das relationale Geschehen zwischen Patient*in und Analytiker*in einen deutlich größeren Stellenwert. Sebastian Leikert stellt Intersubjektivität und zwischenleibliche Aspekte in der Analyse ins Zentrum und beschreibt die Beobachtung seines eigenen Atems in der Therapie mit einer Patientin: Frau B. habe leise, konfus, undeutlich und scheinbar ohne Bezug zu ihm gesprochen.

> »Sie berichtete sich überstürzend, ohne Blickkontakt oder Redepausen, in denen ich hätte nachdenken oder intervenieren können. Ihr Atem war flach, und ich hatte die Empfindung, dass sie nur in den

26 Bräutigam, Walter: Über die psychosomatische Spezifität des Asthma Bronchiale, in: Psyche, 9, 1954, S. 520f.

Hals atmete und der Atem nicht ihren Leib füllte. Mir ging es während der Vorgespräche nicht gut. Ich schrieb hektisch mit, um die biographischen Informationen festzuhalten, fühlte mich von Spannungen angefüllt und nutzlos. Wenn ich mich auf meine Leiblichkeit konzentrierte, hatte ich das Gefühl zu ersticken. Der Impuls, mich zu entspannen, wurde immer wieder unterbrochen, weil ich mich bemühte Informationen aufzunehmen und den inhaltlichen Diskurs leidlich zu begleiten.«[27]

Leikert beschreibt, wie in den nächsten Sitzungen eine längere Dauer und das Liegen erste Veränderungen mit sich brachten:

»In der ersten Doppelstunde auf der Couch erwähnte Frau B. den Ratschlag einer früheren Therapeutin, sie solle sich Oasen schaffen. Das Wort ›Oase‹ erlebte ich wie ein Fenster, durch das Luft in einen stickigen Raum eindringen konnte. Ich trank die Luft des Wortes ›Oase‹ wie Wasser nach einer Wüstenwanderung und entspannte mich ein wenig. Intersubjektiv wurde jetzt mehr Ruhe möglich, Gesprächspausen stellten sich ein. Frau B. begann, sich selbst zu lauschen.«[28]

In der Folgestunde berichtet Frau B. von der guten Beziehung, die sie mit ihrem Großvater verband. Leikert sieht dies als eine assoziative Resonanz auf das Gelingen einer Verbindung zwischen den Äußerungen der Patientin und seinem Körperselbst in der Analyse, die über den Weg eines vertieften intersubjektiven Atemgeschehens möglich wurde.[29]

Gemäß einer solchen intersubjektiven Betrachtungsweise muss auch die psychoanalytische Kunstrezeption nicht nur darauf basieren, ein ästhetisches Objekt semiotisch zu deuten. Vielmehr stellt sich die Frage, welche Resonanz sich im Kontakt mit einem Werk bei der betrachtenden Person bemerkbar macht[30] – beispielsweise in der

27 S. Leikert: Das sinnliche Selbst, S. 156.

28 Ebd.

29 Vgl. ebd., S. 157.

30 Vgl. Storck, Timo: »Das nachtragende Kunstwerk. Fort/Da in Malerei, Film und (Pop-)Musik«, in: Sebastian Leikert (Hg.), Zur Psychoanalyse ästhetischer Prozesse in Musik, Film und Malerei, Gießen: Psychosozial-Verlag 2015, S. 150.

Bewusstwerdung, ob und wie sich der Atem während der Rezeption verändert.

In Anbetracht negativer »respiratorischer Introjekte«[31] und maligner Symbiosen[32] stellt sich die Frage nach Hüllen, die an den Schnittstellen menschlicher Interaktionen trennen und schützen können und gleichzeitig einen Austausch zwischen innen und außen ermöglichen. Dies bringt Membranen ins Spiel.

Membranen

Membranen als dünne Strukturen flächiger Ausdehnung weisen unterschiedliche Qualitäten auf. Sie können schwingen, übertragen, filtern, permeabel oder gänzlich undurchlässig sein, und es ist ihnen eigen, dass sie zwei Sphären voneinander trennen.[33] Membranen haben die besondere physikalische Eigenschaft, unter Belastung nur Zugkräfte aufzunehmen und an ihre Ränder weiterzugeben, wodurch Phänomene wie Seifenblasen möglich werden.[34] Begrifflich hergeleitet bedeutet »Membrane« mittelhochdeutsch »Pergament«, was den Weg zur Zeichnung weist, die auf einem Stück Papier entstehen kann. William Kentridge beschreibt diesen Prozess wie folgt:

> »Hat man eine Zeichnung erst einmal begonnen, gibt es ein Gespräch zwischen dem, was darin erscheint, und dem, wovon man sich vorstellt, dass es erscheinen wird. Die Zeichnung wird zu einer Membran zwischen der Welt und einem selbst. Man hat ein Gefühl von einem

---

31 Vgl. Fenichel, Otto: Psychoanalytische spezielle Neurosenlehre, Gießen: Psychosozial-Verlag 2018 (1931).

32 Maligne Symbiosen: Verschmelzungen mit elterlichen Bezugspersonen, die einer Autonomieentwicklung des Kindes entgegenstehen und sich somit negativ auf das Kind auswirken. Ruppert, Franz: Symbiose und Autonomie. Symbiosetrauma und Autonomie jenseits von Verstrickungen, Stuttgart: Klett-Cotta, 2010, S. 205.

33 Vgl. Duden https://www.duden.de/rechtschreibung/Membran

34 Vgl. https://www.chemie.de/lexikon/Membran.html

> Nashorn da draußen in der Welt und von dem Blatt, das eine bestimmte Wiedergabe davon zeigt, sowie von der eigenen Projektion dessen, was das Nashorn ist, auf die Zeichnung. Das macht der Künstler, aber auch jeder, der die Zeichnung betrachtet. Nehmen wir zum Beispiel ein Gemälde von Velázquez, auf dem es eine Reihe von Ölfarben- und Pinselspuren gibt, und in einem bestimmten Moment werden diese Spuren plötzlich zum Rand eines Capes oder zur Spitze am Kragen einer Infantin. Es ist nicht einfach so, dass die Farbe der Kragen einer Infantin *ist* – sie ist es nicht, wir können klar erkennen, dass es eine Reihe von weißen Pinselstrichen neben einem Antwerpen-blauen Tuch ist. An einem bestimmten Punkt trifft unsere Projektion möglicher Formen und Bilder halbwegs mit der Zeichnung zusammen, und die Zeichnung oder das Gemälde wird zu einer Membran zwischen der Welt, wie sie auf uns zukommt, und der Projektion unserer Ideen oder Bilder auf die Welt. Das wird deutlich, wenn wir eine Zeichnung ansehen. Wenn eine Zeichnung im Atelier ausgeführt wird, führt sie folglich nicht zu einer neuen Idee darüber, wie wir an die Welt herangehen, vielmehr nimmt sie unsichtbare Dinge auf, die wir kennen, aber nicht sehen, und macht sie greifbar.«[35]

Was Kentridge hier schildert, erinnert an Donald Winnicotts Theorie der Übergangsobjekte, nach der Kinder Gegenstände oder Körperteile (zum Beispiel ein Kuscheltier oder die eigene Faust) nutzen, um die Abwesenheit der elterlichen Bezugspersonen zu überbrücken. Das Übergangsobjekt befindet sich für das Kind an der Grenze zwischen innen – also dem Ich – und der externen Welt – dem Nicht-Ich. Winnicott spricht im Überschneidungsbereich von beiden vom intermediären Raum. Das Kind hat das Objekt zwar »erfunden«, weil es das Objekt emotional besetzt. Dies ist also Teil seines Innenlebens, gehört aber dennoch nicht zu seinem Selbst. Äußere Objekte verbinden sich auf diese Weise mit inneren Objekten.[36]

---

35 Kentridge, William: No it is !, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2017, S. 28.

36 Vgl. Winnicott, Donald W.: Vom Spiel zur Kreativität, Stuttgart: Klett-Cotta 2006, S. 10–15.

Das Übergangsobjekt ist nach Winnicott ein erster Schritt zum Spiel und damit zu kreativem Handeln. Ein*e Künstler*in externalisiert ein Stück des eigenen Selbst in ein ästhetisches Objekt. Gleichzeitig internalisiert er*sie es, zum Beispiel über Identifizierung. Dies ist nach psychoanalytischem Verständnis eine Hin- und Herbewegung, durch die sich das Selbst neu konstituieren und reifen kann und die an die eingangs beschriebene Rhythmik der Atembewegung anknüpft.

Thomas Helbig verweist auf den »Screen-Membran« als Grenze sowohl zwischen Zuschauer- und Kinoraum als auch zwischen dem »medial Jenseitigen und dem körperlich Diesseitigen«.[37] Er verdeutlicht die vielfältigen Möglichkeiten des Überschreitens der Screen-Membran. Dies kann durch die empathische Einfühlung in die Filmbilder geschehen, durch die das Publikum von einem Film berührt wird, mithilfe von filmischen Erzählstoffen, in denen Zuschauende in die Leinwand »einsteigen« und Teil der filmischen Handlung werden oder durch die Art und Weise, wie Schnitt und Montage die Leinwand durchbrechen können.[38]

Anders als im Sauerstoff-Kohlendioxid-Austausch zwischen Pflanzen und Menschen, ist eine dauerhafte unvermittelte Beatmung von Menschen untereinander lebensbedrohlich. In der Performance »Breathing in – Breathing out« (1977) von Marina Abramovič und Ulay ist die Interdependenz zweier Personen, die im Atem miteinander verbunden sind, nach kurzer Zeit spürbar ein Ringen um Existenz, da beide Kohlendioxid ein- und ausatmen. Edith Kollaths Arbeit »Liminal Passage« dagegen ermöglicht das gemeinsame Atmen zweier Menschen mithilfe eines Glasobjekts mit Mundstücken. Über ein Mundteil fließt die ausgeatmete Atemluft einer Person in das Gefäß, an dessen Boden sich destilliertes Wasser befindet. Dort wird die Atemluft gereinigt und kann nun von einer Person am anderen Ende eingeatmet werden. Dies

37 Helbig, Thomas: »›Look at us but do not touch‹. Ta(s)tsachen und (Be-)rührungen im Film«, in: all-over | Magazin für Kunst und Ästhetik, 12, 2017, S. 17–28, hier S. 21.

38 Vgl. ebd.

ermöglicht einen gemeinsamen Atemprozess, der durch das vermittelnde Medium des Wassers sowohl intim als auch ungefährlich ist. Das Partizipationswerk macht deutlich, dass das gegenseitige Beatmen von Menschen untereinander eines Objekts bedarf, das sich wie eine Membran zwischen beide legt.

Die Installation *Nothing* von Pipilotti Rist besteht aus einer überdimensional großen Seifenblasen-Maschine, die neblige Luft in fragile Hüllen bläst.[39] Die filigranen Membranen mit ihrem luftigen Inhalt fliegen einen Moment durch den Raum, bevor sie absinken und am Boden zerplatzen, wodurch die Luft in Form sichtbaren Nebels freigegeben wird. Die spielerische Leichtigkeit, mit der dies geschieht, erinnert an das Zitat von Linda Hartley, in dem das Loslassen in der Ausatmung mit einem Beschenken einhergeht.

Abbildungen 2 & 3




Screenshots *Nothing* von Pipilotti Rist, YouTube 2022

Obwohl es sich um eine schlichte Maschine in industrieller Ästhetik handelt, wirkt der Vorgang auf mich beseelt, was einerseits durch die Bewegung und den Flug der fragilen Objekte zustande kommen mag, andererseits durch das magisch Schöne und verspielt Kindliche, das Seifenblasen innewohnt. Jede Seifenblase hat in ihrer Fragilität eine schmerzlich kurze Lebensdauer. Nachdem ihr die Maschine Luft eingehaucht hat, ist es nach einem Moment des Fliegens auch schon

39 https://www.youtube.com/watch?v=BjXN49CwPZs

wieder vorbei. Wenn die Membranen zerplatzt sind, löst sich der darin enthaltene Nebel buchstäblich in Luft auf. So mag die Maschine daran erinnern, dass auch die menschliche Körperhülle einer Vergänglichkeit unterliegt. Der aufgehende Nebel aktualisiert den Eindruck eines entweichenden Lebenshauchs in obiger Abbildung aus dem 16. Jahrhundert. Gleichzeitig erscheint die Installation wie eine abstrakte Inszenierung des Pygmalion-Mythos, da die Künstlerin ihren Objekten mithilfe der Maschine Leben einhaucht, und sei es für einen kurzen Moment. So kann das Kunstwerk auch den Betrachtenden Leben einhauchen. Indem das Publikum die ausgeatmete Ästhetik in sich aufnimmt, wird sie buchstäblich zu Inspiration.

Solche Überlegungen können auch darauf verweisen, dass das künstlerische Schaffen nicht mit einer Überhöhung der eigenen Person einhergehen muss, die Linn Burchert zurecht im Zusammenhang mit dem Pygmalion-Mythos kritisiert:

> »Sprichwörtlich ist der künstlerische Atem im Pygmalion-Mythos geworden, demzufolge der Künstler gottgleich seiner Skulptur Leben einhaucht. Der Habitus des Künstlers als Erzeuger von Leben wurde in der Moderne immer wieder aufgegriffen – zumeist seitens männlicher Künstler, welche die ausgesprochene Vitalität ihrer Werke proklamierten.«[40]

Von diesem mythologischen Erbe heben sich die Arbeiten der Regisseurin, Perfomerin und Medienkünstlerin Janne Nora Kummer ab. In ihnen geht es um Membranen, die mithilfe einer Apparatur entstehen. In einer Serie von sog. *Prototypen* sind maschinelle Komponenten als Bindeglied zwischen Individuum und Milieu zentral. Ausgehend von Donna Haraways Idee der Cyborg als Schnittstelle zwischen organischen und technischen Welten, fungieren technische Objekte hierbei als Instrumente einer erweiterten körperlich-sinnlichen Wahrnehmung.

40 Burchert, Linn: »Atem. Künste, Technologien und Architekturen der Moderne und Gegenwart«, in: Dies./Iva Rešetar (Hg.), Atem. Gestalterische, ökologische und soziale Dimensionen. Breath. Morphological, Ecological and Social Dimensions, Berlin/Boston: De Gruyter 2021, S. 1–27, hier S. 15.

Dies geschieht nicht im Sinne einer neoliberalen (Selbst-)Optimierung, sondern als Kommunikation mit der Umgebung. Durch ein Feedbacksystem wird erfahrbar, was die eigene körperliche Präsenz in der Mitwelt auslöst und welche Auswirkung diese Reaktion auf den Körper hat. Beispielsweise nimmt der von Kummer und Lena Maria Eikenbusch entwickelte *Nature-Communicate-Glove* mithilfe unterschiedlicher Sensoren Umweltwerte auf und misst CO2-Gehalt, Erdfeuchtigkeit, Puls und Rotation der Hand. Die Messwerte werden in visuelle Signale umgewandelt und fungieren als Feedback-System zwischen menschlichem Körper und seiner Umgebung. Die Materialität einer Membran basiert hier also auf einer sensorischen Apparatur, wodurch neue Möglichkeitsräume des Austauschs in einer Hin- und Herbewegung zwischen Individuum und Außenwelt entstehen. Weiterhin hat Kummer einen textilen Atemsensor entworfen, den *Breathing-Belt* (nach einem Modell von Hannah Perner-Wilson). Der Atem einer Person, die den Breathing-Belt trägt, wird an anderem Ort durch übertragene Daten als Licht und Nebel visualisiert. Ihre körperliche Präsenz wird auf diese Weise für eine andere, räumlich entfernte Person wahrnehmbar. Die atmende Person ist zugleich körperlich und körperlos präsent, da und nicht da.

In der Verwobenheit von Atem, Psyche und Ästhetik wird deutlich, dass es nicht die eine Membran gibt, durch die ein Aufeinandertreffen von Individuum und Milieu erfolgt. Vielmehr diffundieren innere und äußere Objekte mithilfe zahlreicher Strukturen und Gewebe mit ihren unterschiedlichen organisch-körperlichen, psychischen oder materialen Beschaffenheiten. So kann der gegenseitige Austausch in der Respiration erfrischen und inspirieren. Im Sinne einer intersubjektiven Beziehung mit einem Kunstwerk, erscheint nicht nur interessant, ob und wie Kunstwerke selbst atmen, sondern auch, welche Atemräume sie eröffnen und in welcher Art und Weise sie zu beatmen vermögen.

Autor*innen

Maja Figge (Dr.phil.) ist derzeit filmwissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Film-, Theater-, Medien- und Kulturwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Sie arbeitet zu Film- und Medientheorien, Ästhetiken und Politiken transnationaler und vernetzter Bewegtbildkulturen, Postkolonialität und (post-)filmischen Praktiken, Gender Media Studies, Affekttheorien, medialen Erinnerungspolitiken, kritischer Rassismusforschung. Sie ist in der Redaktion der *Zeitschrift für Medienwissenschaft* und schreibt aktuell an einer Studie zu transnationalen Filmbeziehungen zwischen Westeuropa und Indien nach der Unabhängigkeit und der Herausbildung des modernen Kinos.

Dennis Göttel ist Juniorprofessor für Geschichte und Geschichtsschreibung technischer Bildmedien an der Universität zu Köln. Zuvor tätig an der Leuphana Universität Lüneburg, der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie der Bauhaus-Universität Weimar und an der Universität Wien. Dissertationsschrift: *Die Leinwand. Eine Epistemologie des Kinos* (2016). Forschungsbereiche sind Medienkulturgeschichte, Medienepistemologie, Produktionsgeschichte, audiovisuelle Dispositive und materielle Kulturen ästhetischer Objekte.

Magdalena Górska ist Assistant Professor an der Universität Utrecht im Graduate Gender Programme. Ihre Forschung konzentriert sich auf feministische Politiken des Atmens und der Vulnerabilität. Sie beschäf-

tigt sich mit dem Atem in einem nicht-universalisierenden und politisierten Verständnis des menschlichen Körpers als Akteur intersektionaler Politik. Ihre Arbeit bietet ein anthropo-situiertes und gleichzeitig anti-anthropozentrisches Verständnis von alltäglichen körperlichen und affektiven Lebenspraktiken als politische Angelegenheiten. Sie ist die Gründerin des »Breathing Matters«-Network und Mitherausgeberin der Buchreihe *Routledge Critical Perspectives on Breath and Breathing.*

Silke Hilgers (M.A.) ist Kunsttherapeutin und Dozentin an der Weißensee Kunsthochschule Berlin (Fachbereich Kunsttherapie). Aktuell arbeitet sie in der Klinik für Kinder- und Jugendpsychiatrie, Psychosomatik und Psychotherapie, Helios Klinikum Berlin-Buch. Zudem ist sie in einem Forschungsprojekt tätig, in dem es um die Schnittstelle zwischen Filmwissenschaft, Kunsttherapie und Digitalisierungsforschung geht.

Katrin Köppert ist Juniorprofessor*in für Kunstgeschichte/populäre Kulturen an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig und hat für zwei Semester die Professur für Transformationen audiovisueller Medien unter besonderer Berücksichtigung von Gender/Queer Theory an der Ruhr Universität Bochum vertreten. Arbeitsschwerpunkte sind Queer Media Theory, Queer Art and/of AI, Gender, *race* und Fotografie sowie Post-/Dekoloniale (Medien-)Theorien (des Anthropozäns in/und der digitalen Kultur). Zuletzt erschienen: *Queer Pain. Schmerz als Solidarisierung, Fotografie als Affizierung* (2021).

Natalie Lettenewitsch ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Seminar für Filmwissenschaft der Freien Universität Berlin im DFG-Forschungsprojekt »Figurationen der Differenz in filmischen Bewegungsbildern«. Sie lehrte zuvor u.a. an den Universitäten Paderborn, Hamburg und Wien und arbeitete für verschiedene Filminstitutionen.

Volker Pantenburg ist Professor für Filmwissenschaft an der Universität Zürich. 2015 gründete er gemeinsam mit anderen das »Harun Farocki Institut«, in dessen Vorstand er tätig ist. Aktuelles Buch: *Aggregatzustände bewegter Bilder* (2022); https://www.volkerpantenburg.de

John Durham Peters lehrt und forscht zu Mediengeschichte und -philosophie. Er ist María Rosa Menocal Professor of English and of Film & Media Studies an der Yale University. Zuvor war er 1986–2016 Professor an der Universität Iowa. Zu seinen Veröffentlichungen zählen *Speaking into the Air: A History of the Idea of Communication* (1999) und *The Marvelous Clouds: Toward a Philosophy of Elemental Media* (2015). Derzeit arbeitet er an einer Mediengeschichte des Wetters.

Tullio Richter-Hansen (Dr.phil.) ist Mitarbeiter und Koordinator des DFG-Forschungsprojekts »Figurationen der Differenz in filmischen Bewegungsbildern« (2019–2022) an der Freien Universität Berlin sowie Redakteur von nachdemfilm.de. Promoviert wurde er an der Goethe-Universität Frankfurt am Main mit einer Dissertation zu *Friktionen des Terrors. Ästhetik und Politik des US-Kinos nach 9/11* (2017). Sein Postdoc-Projekt widmet sich Differenzverflechtungen in filmischen Sportdarstellungen. Weitere Arbeitsschwerpunkte sind Film-/Kino-/Genretheorie, Transmedialität, »Race Cinema«, Materialität, Gender/Queer Media Studies, Historisierungen von Hip-Hop sowie Weirdness als Ästhetik und Affekt.

Linda Waack ist Oberassistentin am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich. 2016–2022 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Freien Universität Berlin, zuvor an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. 2010–2013 war als Junior Fellow am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) in Weimar. Zuletzt erschien von ihr: *Der kleine Film. Mikrohistorie und Mediengeschichte* (2020).

Thomas Waitz arbeitet am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien und ist Redaktionsmitglied der *Zeitschrift für Medienwissenschaft*. Forschungsschwerpunkte: Ästhetik, Theorie und Politik der Medien; Kapitalismus und Klassengesellschaft; Theorie und Analyse medialer Verfahren.

Medienwissenschaft



Florian Sprenger (Hg.)
Autonome Autos
Medien- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die Zukunft der Mobilität

2021, 430 S., kart., 29 SW-Abbildungen
30,00 € (DE), 978-3-8376-5024-2
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5024-6
EPUB: ISBN 978-3-7328-5024-2



Tanja Köhler (Hg.)
Fake News, Framing, Fact-Checking: Nachrichten im digitalen Zeitalter
Ein Handbuch

2020, 568 S., kart., 41 SW-Abbildungen
39,00 € (DE), 978-3-8376-5025-9
E-Book:
PDF: 38,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5025-3



Geert Lovink
Digitaler Nihilismus
Thesen zur dunklen Seite der Plattformen

2019, 242 S., kart.
24,99 € (DE), 978-3-8376-4975-8
E-Book:
PDF: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4975-2
EPUB: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4975-8

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de

Medienwissenschaft

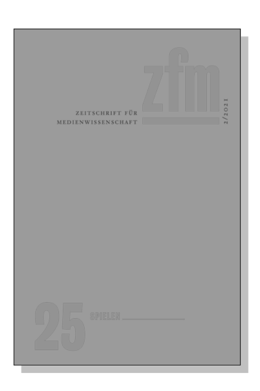


Ziko van Dijk

Wikis und die Wikipedia verstehen

Eine Einführung

2021, 340 S., kart., 13 SW-Abbildungen
35,00 € (DE), 978-3-8376-5645-9
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5645-3
EPUB: ISBN 978-3-7328-5645-9



Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.)

Zeitschrift für Medienwissenschaft 25

Jg. 13, Heft 2/2021: Spielen

2021, 180 S., kart.
24,99 € (DE), 978-3-8376-5400-4
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5400-8
EPUB: ISBN 978-3-7328-5400-4



Anna Dahlgren, Karin Hansson, Ramón Reichert,
Amanda Wasielewski (eds.)

Digital Culture & Society (DCS)

Vol. 6, Issue 2/2020 – The Politics of Metadata

2021, 274 p., pb., ill.
29,99 € (DE), 978-3-8376-4956-7
E-Book:
PDF: 29,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4956-1